

Nos. 27-28

雑誌名	国立西洋美術館年報
巻	27-28
ページ	1-93
発行年	1996-03-30
URL	http://id.nii.ac.jp/1263/00000435/

国立西洋美術館年報

Nos. 27-28

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART April 1992-March 1994

ANNUAL BULLETIN OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART
April 1992-March 1994

国立西洋美術館年報

ANNUAL BULLETIN OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART
April 1992-March 1994

Nos. 27-28

Contents

Foreword by Shuji Takashina	6
New Acquisitions	
Mariotto di Nardo, Three Predella Panels Representing the Legend of St. Stephen by Michiaki Koshikawa	9
Marten de Vos, <i>The Last Supper</i>	13
by Toshiharu Nakamura	
Adriaen van Utrecht, <i>Still Life with Game and Vegetables</i>	20
by Toshiharu Nakamura	
Jan Both/Cornelis van Poelenburgh, <i>Landscape with Nymphs</i>	23
by Akira Kofuku	
Herman van Swanevelt, <i>A Roman View of the Ruins of the Temple of Venus and Rome with the Colosseum and the Arch of Constantine</i>	25
by Akira Kofuku	
Exhibitions	
Two Hundred Years of Australian Painting — Nature, People and Art in the Southern Continent by Haruo Arikawa	28
French Masters 1550-1800 — Drawings from the Polakovits Collection in the Ecole des Beaux-Arts, Paris	30
by Akiya Takahashi	
Winter Land — Norwegian Visions of Winter	32
by Koji Yukiya	
Study Exhibition: The Flight of Lot and his Family from Sodom — Rubens and his Workshop by Toshiharu Nakamura	34
High Renaissance in the Vatican — The Age of Julius II and Leo X	36
by Michiaki Koshikawa	
Great French Paintings from the Barnes Foundation	38
by Akiya Takahashi	
Study	
Realism, Narrative and Devotion — Notes on Realistic Representation in Early Flemish Painting by Akira Kofuku	40
Several Drawings by Jacopo Tintoretto and their Connection with his Paintings by Michiaki Koshikawa	48
Renoir's Harem — On the title of <i>Parisiennes déguisées en algériennes</i>	51
by Chikashi Kitazaki	
Lecture	
La rinascita degli Uffizi	58
by Alessandro Cecchi	
Change of Attribution	
Regarding the Reattribution of the Museum's <i>the Flight of Lot and his Family from Sodom</i> by Koji Yukiya	65
Restoration Activities	67
by Kimio Kawaguchi	
Loans	68
List of New Acquisitions	69
Appendices	80

目次

まえがき	7
[高階秀爾]	
新収作品	
マリオット・ディ・ナルド「聖ステパノ伝」を表した祭壇画ブレデッラ3点	9
[越川倫明]	
マールテン・ド・フォス《最後の晩餐》	13
[中村俊春]	
アドリアーン・ファン・ユトレヒト《狐の獲物と野菜のある静物》	20
[中村俊春]	
ヤン・ボト/コルネリス・ファン・ブーレンブルフ《ニンフのいる風景》	23
[幸福 輝]	
ヘルマン・ファン・スワーネフェルト《ヴィーナスとローマの神殿およびコンスタンティヌス凱旋門の見えるローマの景観》	25
[幸福 輝]	
展覧会	
オーストラリア絵画の200年——自然、人間、芸術	28
[有川治男]	
フランス近世素描展——パリ国立美術学校ボラコヴィッツ・コレクション	30
[高橋明也]	
冬の国——ムンクとノルウェー絵画	32
[雪山行二]	
小企画展：ソドムを去るロトとその家族——ルーベンスと工房	34
[中村俊春]	
ヴァチカンのルネサンス美術展	36
[越川倫明]	
バーンズ・コレクション展	38
[高橋明也]	
研究	
写実、ナラティヴ、祈り——初期フランドル絵画における写実の問題	40
[幸福 輝]	
Several Drawings by Jacopo Tintoretto and their Connection with his Paintings	48
[Michiaki Koshikawa]	
ルノワールの《ハーレム》——国立西洋美術館所蔵《アルジェリア風のバリの女たち》の題名を巡って	51
[喜多崎 親]	
講演会	
ウフィツィ美術館の再生	58
[アレクサンドロ・チェッキ]	
作者表示の変更	
当館所蔵作品《ソドムを去るロトとその家族》の作者表示の変更について	65
[雪山行二]	
修復記録	67
[河口公生]	
展覧会貸出作品	68
新収作品一覧	69
関係資料	80

Foreword

This edition of the Museum's Annual Bulletin combines number 26 (1992) and number 27 (1993). The Bulletin includes reports on new acquisitions, gifts, special exhibitions and other activities, and the relevant materials relating to the Museum's activities from April 1992 through March 1994.

Among the various National Museum of Western Art, Tokyo events and projects described in these pages, the Barnes Foundation exhibition from January to April 1994 had an especially large social impact. This exhibition was held in our museum in Tokyo after its National Gallery, Washington and Musée d'Orsay, Paris venues. The combination of its array of high quality examples of French painting ranging from the Impressionists to the École de Paris and its first public exhibition of works that had been previously almost impossible to view, meant that the exhibition was a booming success, welcoming over 1,070,000 visitors. The exhibition closed without incident and to favorable review, but its previously unimagined crowding has led the museum to experiment with appropriate measures in terms of gallery arrangements, exhibition hours and ticket sales methods.

Of course, this was not the only exhibition held during the two year period covered by this edition of the Annual Bulletin. As can be seen in the following pages, this period also welcomed other well-received exhibitions such as the Two Hundred Years of Australian Paintings exhibition and the Winter Land: Norwegian Visions of Winter, introducing the arts of countries not often seen in Japan, and the Renaissance in the Vatican exhibition with its comprehensive display of architecture, decorative arts and other genres. In addition to exhibitions which feature works by famous artists and are accessible to a wide range of visitors, we believe that one of the important responsibilities of the National Museum of Western Art, Tokyo is to provide this type of diverse exhibition planning. We look forward to continuing this approach in the future. As part of this exhibition philosophy, the Museum experimented with its first small-scale, scholarly exhibition "*The Flight of Lot and his Family from Sodom* — Rubens and his Workshop." This exhibition was arranged with the specific goal of furthering art historical research. We took this opportunity to invite specialists from America and Belgium to give lectures and to participate in a symposium. Essays by the scholars who participated in this forum and the results of scientific testing of the paintings were then published in a report format. We are planning to continue this practice of staging scholarly exhibitions.

As noted in this Bulletin, the Museum's new acquisitions during this period followed the Museum's existing collection policies and represent the steady, considered addition of works to the collection. Further the heirs of Mr. Tomijiro Kakinuma generously donated three works by Bonnard, Bauchant and Fujita Tsuguharu, in accord with Mr. Kakinuma's wishes. The Museum is extremely honored by this donation and here' y conveys its sincere gratitude for this generosity.

March 1996

Shuji Takashina
Director, The National Museum of Western Art

本年報は、平成4(1992)年度の第26号と、平成5(1993)年度の第27号との合併号である。したがって、購入作品、寄贈作品をはじめ、特別展その他の事業記録、資料など、いずれもこの両年度、すなわち平成4年4月から平成6年3月までの期間にかかわるものである。

この2年間における国立西洋美術館の事業活動のうち、特に社会的反響の大きかったものは、平成6年1月から4月にかけて行なわれた「バーンズ・コレクション展」であろう。この展覧会は、ワシントンのナショナル・ギャラリー、パリのオルセー美術館に続いて日本では当館において開催されたものであるが、印象派からエコール・ド・パリにいたるまでのフランス近代絵画の名品を揃えたその質の高さと、平素容易に鑑賞し得ない作品群の世界初公開という事情と相まって、総入場者数が百七万人を越えるという盛況を呈した。そのため、展覧会は無事好評のうちに終了したが、時に予想を越える混雑を招いたこともあり、今後、会場設営、開館時間、入場券発売方式等において適切な対応を試みることにした。

当該期間中に当館が企画開催した展覧会はむろんそれだけにとどまるものではない。本年報に記載されている通り、「オーストラリア絵画の200年」展、「冬の国——ムンクとノルウェー絵画」展のように、これまで比較的日本では知られることのなかった国々の美術の紹介、「フランス近世素描展」のような優れたデッサン展、「ヴァチカンのルネサンス美術展」のような建築、装飾美術とも視野に入れた総合展も開催され、それぞれに高い評価を得た。広く一般観客の要望に応える著名な芸術家の作品展と並んで、この種の多様な展覧会活動は国立西洋美術館の重要な責務である。今後とも継続していきたい。さらに、当館としては最初の試みであるが、美術史的調査研究を主要目的とした高度に学術的な小企画展「ソドムを去るロとその家族——ルーベンスと工房」展が企画実施されたことも、特筆すべきであろう。この展覧会の機会に、アメリカ、ベルギーから専門研究者を招いて講演会、シンポジウムを開催したが、各研究者の学術論文は、作品の科学的調査の結果とともに、報告書として後にまとめられた。このような学術研究展も、今後引き続き企画していく予定である。

新規購入作品については、本年報に掲載されている通りであるが、従来からの当館の方針に則してなされたもので、所蔵作品は着実に増加していると言えることができる。また、故柿沼富二郎氏の御遺族より、故人の御遺志として、ボナール、ポーシャン、藤田嗣治の作品3点を御寄贈頂いたことは、当館にとってまことに有難いことであり、ここに改めて深く感謝申し上げる。

平成8年3月

国立西洋美術館長
高階秀爾

新収作品 New Acquisitions

マリOTT・ディ・ナルド[1393-1424に活動]

「聖ステパノ伝」を表した祭壇画ブレデッラ3点

- a)《聖ステパノの説教/ユダヤ法院における聖ステパノ》
- b)《聖ステパノの殉教/聖ステパノの埋葬》
- c)《聖ステパノの遺体を運ぶ航海/聖ステパノと聖ラウレンティウスの遺体の合葬》

テンペラ、板

a)30×57.3cm/b)29×53.9cm/c)29.6×57.5cm

Mariotto di Nardo [active 1393-1424]

Three Predella Panels Representing the Legend of St. Stephen

- a) *St. Stephen Preaching/St. Stephen Before the High Priest and Elders of the Sanhedrin*
- b) *The Stoning of St. Stephen/The Burial of St. Stephen*
- c) *Devils Agitating the Sea as Giuliana Transports the Body of St. Stephen from Jerusalem to Constantinople/The Re-interment of St. Stephen beside St. Lawrence in Rome*

Tempera on wood panel

a)30×57.3cm/b)29×53.9cm/c)29.6×57.5cm

P.1993-1, 2, 3

Provenance:

Lord Spencer Compton; Luisa, Lady Ashburton, and thence by descent; Christie's, London, July 8, 1988, lot 67 (see also *Christie's Review of the Season 1988*, Oxford, 1988, p.23); Thos. Agnew and Sons Ltd., London.

Bibliography:

Agnew's 175th Anniversary: A Supplementary Catalogue of Pictures, Drawings and Works of Art to Celebrate the Firm's Anniversary, London, 1992, no.61.

マリOTT・ディ・ナルドは、フィレンツェの後期ゴシック絵画の末期に位置する画家である。彼の活動に関する史料は、1394年から1424年まで遺されており、¹⁾ 後者の年におそらく死去したと思われる。年記のある最も早い年代の作品は1393年の《聖母子》(パニャーナ、サンタ・クリスティーナ聖堂)で、ついで1394-95年の史料のあるヴィッラマーニャのサン・ドンニョ聖堂の祭壇画が描かれた。²⁾ 明らかにマリOTTは当時人気の高かった画家であり、フィレンツェのオペラ・デル・ドゥオーモと密接な関係を持ち、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、オルサンミケーレ聖堂、サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂などの重要な教会のために制作活動を行なっている。今日数多くの作品が彼の手に帰されており、ボスコヴィッツは現存するマリOTTの作品として計135点を挙げている。³⁾ 年記のある最後の作品は、1424年のフィレンツェ、セリストリ・コレクションの祭壇画⁴⁾で、この同じ年にマリOTTは重病のうちに遺書を起草したことが記録されている。

マリOTTの初期の様式形成に関しては、これまでニコロ・ディ・ビエトロ・ジェリーニおよびスピネッロ・アレティーノとの密接な関係が指摘されている。一方、ボスコヴィッツはマリOTTの師としてアンブロジー・ディ・バルデーゼを想定すると共に、ピサのサン・フランチェスコ聖堂のフレスコ画制作(1391)においてマリOTTがニコロの共作者として活動した可能性を示唆している。⁵⁾ マリOTTの様式は、ニコロ、スピネッロと共に、フィレンツェ14世紀末における「ネオ・ゴシック趣味」の中に位置づけられ、彼の作品の形態上の典拠は14世紀

半ばの諸作品に遡る。一方で、後期のマリOTTは同時代のロレンツォ・モナコによって代表される装飾的な国際ゴシック様式からも影響を受けた。

新たに収蔵されたブレデッラ3点は、典型的な大型三連祭壇画の下部を飾っていたもので、3点を通じて初期キリスト教の最初の殉教者ステパノの事跡にまつわる諸場面を表わしている。各パネルは建築モチーフあるいは風景モチーフによってほぼ均等に左右の場面に分けられ、合計6つのエピソードが描かれている。主題の物語的順序から、本来の配置においては向かって左から(a)-(b)-(c)の順で設置されていたものと考えられる。各主題の内容は、『使徒行伝』および『黄金伝説』から知られる:

- (a) 左 ステパノは女たちに囲まれて説教をしている。女たちは彼が助祭として世話を任された寡婦たちと思われる。異教徒の二人の老人がステパノと議論するが、対抗できない。
- (a) 右 ステパノは大勢の老人に囲まれて建物の中にいる。場所は、ステパノが引き立てられたサンヘドリン(ユダヤ法院)で、聖者は大祭司と長老たちを論難する(使徒行伝6〜7章)。
- (b) 左 ステパノは激怒した人々によって石で打たれ、殉教する(使徒行伝7章)。
- (b) 右 埋葬されるステパノ。
- (c) 左 エルサレムに滞在していたユリアナは、夫の遺骨と誤って、ステパノの聖遺骸を舟でコンスタンティノポリスに運ぶ。その航海の間、悪魔が嵐を起こす(黄金伝説)。
- (c) 右 テオドシウス帝の命により、ステパノの遺骸はコンスタンティノポリスからローマに移される。そこで、聖ラウレンティウスの遺体と共に合葬された(黄金伝説)。

これらの3点の作品は、1988年にロンドン、クリスティーズのオークションに現われるまで、一般に知られていなかった。オークションの時点で、すでにマリOTTにアトリビュートされている。

人物タイプやその他のモチーフに見られる様式的特徴から、マリOTTへのアトリビューションは、きわめて説得的である。これらのパネルとほぼ同時期に描かれたと考えられるブレデッラの作例としては、サン・ミニアート・アル・テデスコ、サン・ドメニコ聖堂の《洗礼者ヨハネ伝》ブレデッラ、⁶⁾ ヴァチカン絵画館の《聖パンクラティウス伝》ブレデッラ⁷⁾などが挙げられる。これらの作例は明らかに、新収蔵のブレデッラと同じ様式的特質を示している。サン・ミニアートの作品における都市景観、岩山、樹木の表現、ヴァチカンの作品に見られる衣紋の表現、さらに両作品に見られる人物タイプは、すべて新収蔵の作品の中に酷似した特徴を見出すことができる。

マーヴィン・アイゼンバーグ教授は、本ブレデッラ3点を、マリOTTが1408年に描き、かつてフィレンツェのサント・ステファノ・イン・バ



(a) P.1993-1



(b) P.1993-2

ーネ聖堂に置かれていた《聖母戴冠》を主場面とする祭壇画の一部であった、と推定している。⁸⁾

ベレンソンは、この多翼祭壇画の、ピナクルとブレデッラを欠くメイン・レジスター部分の写真を掲載しており (fig.1)、⁹⁾ その時点での所蔵先の表記は、「かつてロンドン、ハットン・ガーデン教会所蔵」と



fig.1

なっている。中央パネル下部には、「聖母マリアと聖ステパノ同信会が描かせる、1408年」という銘文が記されている。この銘文がフィレンツェ国立古文書館に所蔵される文書史料の記述と一致することから、17世紀にはこの祭壇画が、サント・ステファノ聖堂にあったことが明らかになった。¹⁰⁾ メイン・レジスターの各パネルはその後分割され、複数のコレクションに入った。各部分の現在の所蔵先は、

- ・中央パネル：《聖母戴冠》ミネアポリス美術研究所
- ・左翼パネル：《聖ステパノと聖ラウレンティウス》ポール・ゲッティ美術館
- ・右翼パネル：《洗礼者ヨハネと福音書記者ヨハネ》ポール・ゲッティ美術館
- ・左ピラスターパネル上段：《聖バルトロマイ》ミネアポリス美術研究所
- ・左ピラスターパネル中段：《聖フランチェスコ》グランド・ラビッツ

美術館

- ・左ピラスターパネル下段：《聖シルヴェステル》グランド・ラビッツ美術館
 - ・右ピラスターパネル上段：《聖アントニウス》ミネアポリス美術研究所
 - ・右ピラスターパネル中段：《聖ドミニクス》グランド・ラビッツ美術館
 - ・右ピラスターパネル下段：《司教聖人》グランド・ラビッツ美術館
- となっている。

これらに加えて新収蔵の3点のブレデッラとの重要な関連を示すのは、ベレンソンが図版を掲載している、ステパノ伝を表わした旧ミュンヘン個人コレクション所蔵の2点の小型のパネルである (fig.2)。¹¹⁾ 一方は《聖ペテロから助祭に叙任される聖ステパノ》、他方は聖者の歿後の奇跡である《悪魔つきの女の治癒》を表わしており、実際、これらの作品は、問題の祭壇画の、ブレデッラの左右両端部分をなしていたものと推定される。《叙任》のパネルを左端に置き、ついで国



fig.2





(c) P.1993-3

立西洋美術館の3点のパネルを続け、最後に《治癒》のパネルを右端に配すれば、完全に順序にかなった物語連作をなすことになる。アイゼンバーク教授の御教示によれば、旧ミュンヘンの2点のパネルのサイズはこの仮定を裏付けるものである。¹²⁾

ボスコヴィッツは、東京のパネルが知られる以前に、旧ミュンヘンの2点のパネルはサント・ステファノ聖堂の《聖母戴冠》祭壇画のブレデッラの一部ではないか、という可能性を示唆している。¹³⁾ もし、旧ミュンヘンと東京の計5点のパネルがこの祭壇画のブレデッラを完結していたという仮定が正しいとすれば、1408年の年記をもつこの祭壇画の再構成の問題は、ピナクルの部分を除いて解決したことになる。

国立西洋美術館は、1996年2月～4月に、アイゼンバーク教授を学術責任者に迎えて、この祭壇画の再構成をテーマとする小展覧会を予定している。この展覧会の後、同教授による論考が出版される予定である。

なお、3点のブレデッラは、1988年のオークション後に、全面的な修復が行なわれた。オリジナル絵具の劣化の程度は、3点の作品でかなり異なっており、《遺体を運ぶ航海》のパネル(c)の状態はきわめて良好であるのに対し、《説教》のパネル(a)の状態が相対的に最も悪く、人物頭部のテンペラ絵具に多くの欠損が見られる。

(越川倫明)

註

- 1) R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. IX, The Hague, 1927, pp.206-209.
- 2) B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, vol. 1, London, 1963, fig.515. しかしながら、ボスコヴィッツ(M. Boskovits, "Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo," in *Antichità viva*, anno VII, 1968, no.5, pp.3-13)は、マリオットが1380年頃から活発に制作活動を展開していたと想定し、この時期以降の作品のクロノロジーを仮説的に再構成している。
- 3) M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Florence, 1975, pp.138-141, 388-402, figs.150-153, 474-496.
- 4) R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio*, London, 1975, pp.451-460.

- 5) Boskovits, art. cit., 1968.
- 6) Berenson, op. cit., 1963, fig.516; Boskovits, op. cit., 1975, p.401参照。
- 7) W. F. Volbach, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana, vol. II: Il Trecento, Firenze e Siena*, Vatican City, 1987, no.24; Boskovits, op. cit., 1975, p.400参照。
- 8) 同教授の書簡による。アイゼンバーク自身による論考はまだ出版されていないが、クリスティーズのカタログ解説とアグニュー商会のカタログ解説は、共にこの見解を採っている。
- 9) Berenson, op. cit., 1963, fig.520. このメイン・レジスターの再構成に関する詳細な研究は、M. Eisenberg, "The Coronation of the Virgin by Mariotto di Nardo," in *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, vol. LV, 1966, pp.9-24.
- 10) W. Cohn, "Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e '400," in *Rivista d'arte*, 1956, p.68参照。史料は、*Sepoluario Stroziano*, Cod. Magl. Cl. XXVI. 170, c.80v.
- 11) Berenson, op. cit., 1963, fig.522. ベレンソンの著書においては、所蔵先表記は「かつてミュンヘン、アーヴィン・ローゼンタール・コレクション所蔵」となっている。クリスティーズのカタログ解説によれば、《叙任》の場面はかつてニューヨーク、ジャクソン・ヒッグス・コレクション所蔵、《治癒》の場面は「1927年にミュンヘン、カスパーリ・コレクション所蔵」となっている。
- 12) アイゼンバークが入手した情報によれば、旧ミュンヘンのパネルのおおよそのサイズは29×14cmであり、縦サイズは国立西洋美術館のブレデッラ3点と、横サイズはメイン・レジスターのピラスターパネルと、ほぼ一致することになる。
- 13) Boskovits, op. cit., 1975, p.397.

Mariotto di Nardo was a late Gothic painter in Florence. Documents relating to his activities remain from 1394 through 1424,¹ and it is thought that he died in 1424. The earliest dated work by Mariotto (the 1393 *Madonna and Child*, Pagnana, Santa Cristina) was then followed by the altarpiece for the church of San Donnino in Villamagna (documented 1394-95).² Mariotto was clearly one of the popular painters of his day and he worked for such important Florentine churches as the Santa Maria Novella, Orsanmichele, and Santa Maria del Fiore. Today a considerable number of works can be attributed to his hand, and Boskovits has listed a total of 135 extant works by Mariotto.³ The last dated work is the 1424 altarpiece in the Serristori Collection, Florence,⁴ and this same year Mariotto drafted his will during a serious illness.

Scholars have indicated the close connection between Mariotto's early style and the works of Niccolò di Pietro Gerini and Spinello Aretino. Conversely, Boskovits has suggested Ambrosio di Baldese as Mariotto's teacher, and has also suggested that Mariotto worked with Niccolò on the frescoes (1391) in Pisa's San Francesco.⁵ Mari-

otto's style can be placed, along with those of Niccolò and Spinello, in the neo-Gothic tastes of late 14th century Florence, and his formal sources can be traced back to various works from the mid 14th century. Later Mariotto works also reveal the influence of the decorative International Gothic Style represented by such great contemporaries as Lorenzo Monaco.

The three newly acquired predella panels originally decorated the lower register of a typical large scale triptych altarpiece and they display various scenes relating to early Christianity's first martyr, St. Stephen. Each of the panels is divided by architectural or landscape elements into right and left sections, creating space for the depiction of six episodes. The narrative sequence of the themes indicates that originally the three panels were arranged from left to right, (a) — (b) — (c). The content of each of the scenes can be determined from Acts and from the Golden Legend.

(a) left

Stephen preaching, surrounded by women. The women are thought to be the widows who were entrusted to his care in his role as deacon.

(a) right

Stephen inside a building, surrounded by a large group of elders. The location is the Sanhedrin (Jewish tribunal) where Stephen has been dragged, and Stephen denounces the high priest and the elders (Acts 6-7).

(b) left

Stephen is stoned by the indignant people and is martyred (Acts 7).

(b) right

Stephen's burial.

(c) left

Giuliana, resident in Jerusalem, mistakes Stephen's remains for those of her husband, takes the saint's remains by boat to Constantinople. Demons send a storm to meet the boat upon the seas (Golden Legend).

(c) right

By Theodosius' decree, Stephen's remains are moved from Constantinople to Rome. There they are interred with the remains of St. Lawrence (Golden Legend).

These three works were not known prior to their appearance in a Christie's auction in 1988 with the correct attribution to Mariotto.

The attribution to Mariotto is completely convincing given such formal characteristics as the figural types and other motifs. Other predella panels that can be dated roughly from the same period include the predella representing the legend of St. John the Baptist⁶ in the church of S. Domenico, San Miniato al Tedesco, and the predella representing the legend of St. Pancratius⁷ now in the Vatican Museums. These examples clearly reveal the same formal characteristics as the Tokyo predella. The town scene, rocky hills, and trees seen in the San Miniato work, the drapery forms seen in the Vatican work, and the figural types seen in both works all closely resemble the handling in the Tokyo work.

Professor Marvin Eisenberg has suggested that the three predella panels in Tokyo are part of the triptych altarpiece with a central scene of the *Coronation of the Virgin* that Mariotto created in 1408, once located in the provincial Florentine church of Santo Stefano in Pane (Borgo di Rifredi).⁸

Berenson illustrated a photograph of the main register of this altarpiece when it was still intact (fig. 1).⁹ He listed the work's location as "formerly in the Hatton Garden Church, London". The lower part of the central panel is inscribed, "QUESTA TAVOLA FECE FARE LA CO(M)PANIA DE LA VE(R)GINE MA(R)IA ED S(AN)C(T)O STEFANO P(ER) LA(N)I(M)A DI CHI LA FACTO BENE O FARA MCCCCVIII." As this inscription accords with 17th century

manuscript records, clearly this altarpiece was then located in the Santo Stefano in Pane.¹⁰ The various panels of the main register were then dispersed, and have entered a number of different collections. The present locations of the separate panels can be summarized:

Central panel: *The Coronation of the Virgin*, The Minneapolis Institute of Arts

Left wing panel: *St. Stephen and St. Lawrence*, J. Paul Getty Museum

Right wing panel: *St. John the Baptist and John the Evangelist*, J. Paul Getty Museum

Left pilaster panel, upper level: *St. Bartholomew*, The Minneapolis Institute of Arts

Left pilaster panel, central level: *St. Francis*, The Grand Rapids Art Museum

Left pilaster panel, lower level: *St. Sylvester*, The Grand Rapids Art Museum

Right pilaster panel, upper level: *St. Anthony*, The Minneapolis Institute of Arts

Right pilaster panel, central level: *St. Dominic*, The Grand Rapids Art Museum

Right pilaster panel, lower level: *A Bishop Saint*, The Grand Rapids Art Museum

Furthermore, two other predella panels depicting the legend of St. Stephen, whose present whereabouts are unknown, can be connected to the new Tokyo panels. These panels were illustrated by Berenson as formerly in a private collection, Munich (fig. 2).¹¹ One panel depicts the *Ordination of St. Stephen*, and the other depicts St. Stephen's posthumous miracle *Healing of the Possessed Woman*. In fact, we might conclude that these two panels were originally parts of the same predella.¹² The *Ordination* panel would be placed on the left edge, and one would then read through the three panels in Tokyo, and finally the *Healing* panel would be placed on the far right. This arrangement shows a completely ordered narrative sequence.

Prior to the emergence of the Tokyo panels, Boskovits had indicated the possibility that the two former Munich panels were part of the predella of the *Coronation of the Virgin* Altarpiece.¹³ If the supposition that these five panels, the two former Munich panels and the three Tokyo panels, complete this altarpiece's predella, then reconstruction of this altarpiece is resolved except for the pinnacle section.

From February to April 1996, the National Museum of Western Art, Tokyo will hold a small scale exhibition on the theme of the reconstruction of this altarpiece and will welcome Professor Eisenberg as curatorial advisor to the project. There are then plans to publish Professor Eisenberg's thoughts on the subject after the conclusion of the exhibition.

The three Tokyo predella panels were completely restored after the 1988 auction. The state of conservation of the original pigments differs rather greatly between the three panels, and panel (c) is in quite good condition, while panel (a) is in the worst condition of the three, with a great deal of tempera pigment loss in the faces and heads of the figures. (Michiaki Koshikawa)

Notes

1 R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. IX, The Hague, 1927, pp. 206-209.

2 B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, vol. 1, London, 1963, fig. 515. However, Boskovits ("Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo," in *Antichità viva*, anno VII, 1968, no.5, pp. 3-13) suggests that Mariotto's active years began around 1380, and has presented

a hypothetical reconstruction of the chronology of his works after this year.

- 3 M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*. Florence, 1975, pp. 138-141, 388-402, figs. 150-153, 474-496.
- 4 R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio*, London, 1975, pp. 451-460.
- 5 Boskovits, art. cit. 1968.
- 6 See Berenson, op. cit., 1963, fig. 516; Boskovits, op. cit., 1975, p. 401.
- 7 See W. F. Volbach, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana, vol. II, Il trecento, Firenze e Siena*. Vatican City, 1987, no. 24: Boskovits, op. cit., 1975, p. 400.
- 8 In correspondence with the author. Eisenberg's own thoughts are not yet published, but both the Christie's catalogue entry and the Agnew's' catalogue entry share this view.
- 9 Berenson, op. cit., 1963, fig. 520. For details on the reconstruction of this main register, see M. Eisenberg, "The Coronation of the Virgin by Mariotto di Nardo" in *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, vol. LV, 1966, pp. 9-24.
- 10 W. Cohn, "Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e '400" in *Rivista d'arte*, 1956, p. 68. The manuscript is *Sepoltuario Stroziano*, Cod. Magl. Cl. XXVI, 170, c. 80v.
- 11 Berenson, op. cit., 1963, fig. 522. According to Berenson, the works' provenance is listed as "Formerly in Erwin Rosenthal Collection, Munich". According to Christie's catalogue description, the *Ordination* panel was formerly in the Jackson Higgs Collection, New York, and the *Healing* panel was listed as "in Caspari Collection, Munich, in 1927".
- 12 According to Professor Eisenberg, the size of the former Munich panels is about 29 x 14 cm, which corresponds almost exactly to the height of the three Tokyo panels and the width of the pilaster panels of the main register.
- 13 Boskovits, op. cit., 1975, p. 397.

マールテン・ド・フォス[1532-1603]

《最後の晩餐》

油彩、カンヴァス
146×212.5cm
右下の椅子の上に署名

Marten de Vos [Antwerp 1532-1603]

The Last Supper

Oil on canvas
146×212.5cm
Signed lower right on the chair: F.M.D.VOS

Provenance:

Sale, Hôtel des ventes, Dijon, 18 November 1990; Didier Aaron, Paris

Bibliography:

Didier Aaron *Catalogue*, Paris/London/New York, 1992, cat.no.1.

マールテン・ド・フォスは、16世紀後半のアントウェルペンを代表する画家の一人で、世代的にフランス・フロリス(1519-1570)とオットー・ファン・フェーン(1556-1629)の間に位置する。彼の父親のピーター・ド・フォス(1490-1566)はレイデン生まれであるが、1507年にはアントウェルペンの画家組合にイエロニムス・スキュレンスの弟子として登録され、1519/20年には親方画家の資格を得ている。マールテンは1532年の夏、ピーターの4人の子供のうちのおそらく最年少の子供としてアントウェルペんに生まれた。マールテンの年少時および修業時代については一切記録が残っていないが、父親のピーターのもとで画業の最初の手ほどきを受けたと推測される。1550年代にはイタリアを訪れている。しかし、彼の滞在地を特定することは難しい。¹⁾ カレル・ファン・マンデルによれば、マールテン・ド・フォスはローマのほかヴェネチアに滞在したとのことである。さらに、カルロ・リドルフィは、彼がティントレットの工房で背景の風景の描写を担当したと記している。しかし、このリドルフィの主張を裏付ける資料は見つかっていない。1558年以前にはアントウェルペンに戻っていたことが確実で、この年の聖ルカ組合の記録(Liggeren)に親方画家として登録されている。その後まもなく、ジョアンナ・ル・ブークと結婚し、二人の間には、5人の娘と3人の息子が生まれた。そのうち、二人の息子ダニールとマールテンも画家となった。ギルドの記録によれば、彼が最初の弟子を取ったのは1564年のことで、その後1599年まで、計11人の弟子の名前が記載されている。その中には、1573年に弟子入りしたウェンセラース・コーベルヘル(1557/1561-1634)が含まれている。

1560年代から70年代にかけて、ド・フォスは、主として、カルヴァン派の新教徒で貿易商のヒレス・ホフトマンをはじめとする富裕な商人たちからの重要な注文に恵まれた。また、1569年から1572年頃にかけては、ルター派の領主であるブラウンシュヴァイク=リュネブルク公ヴィレムII世の依頼で、ツェレの宮殿礼拝堂を飾る一連の絵画制作に工房を挙げて取り組んだ。したがって、彼がルター派の新教徒であったことが確認できるのは1584年の文献記録が初めてであるが、恐らく60年代末には既にそうであったと推測されている。²⁾ こうした重要な注文によって成功をおさめた彼は、1572年には画家組合長となり、そして1579年にはスヒューテルホフ通りにトビアスと呼ばれる邸宅を購入した。

1581年から85年にかけてのカルヴァン派の一時的な支配の後、ア



ントウェルペンは再びカトリックの支配下に入った。新たな体制下においては、新教徒にとって宗教的寛容は望むべくもなく、おそらくド・フォスは、カトリックに改宗したと考えられる。³⁾ この状況の変化は、ド・フォスの制作活動にも大きな影響を与えた。1589年以降、彼は、富裕な市民のためではなく、主としてさまざまな組合の注文により、教会を飾る祭壇画の制作に携わったのである。これは、言うまでもなく、カルヴァン派信徒たちによって荒廃させられた諸聖堂の再美化という対抗宗教改革運動と密接に関連している。ド・フォスは晩年にいたっても、高い声望を保持しており、歿年の前年1602年には、ほかならぬ聖ルカ組合から、アントウェルペンの大聖堂の組合礼拝堂のための祭壇画の中央画面《聖ルカが聖母子を描く》の制作を依頼された。⁴⁾

ド・フォスは、北方の伝統的な様式を踏襲する一方で、イタリア的要素も積極的に取り入れた折衷的な様式を示す画家である。彼の手に帰される油彩画は、宗教主題に基づく物語画が中心で、寓意画、肖像画、動物画も制作している。また彼は、宗教版画のための下絵素描も多数制作しており、彼が生み出した構図は、版画として広く普及した。

本作品は、1990年にディジョンの市場に現われるまで、研究者たちにその存在を知られていなかった作品である。したがって、1980年に刊行されたツヴァイテの研究書にも本作品に関する記載はない。しかし、この書にはド・フォスあるいはその工房の作として3点の「最後の晩餐」の油彩画が挙げられており、それらは構図的に明らかに本



fig.1



fig.2

作品と密接に関連している。最も早い作品はツェレの宮殿礼拝堂の中央祭壇北側の祈禱席の仕切りの、1570年頃の作品である(fig.1、板、50.5×80cm、Zweite, cat.no.31.)。さらに、リール(Lier)の聖ゴマルス教会(Sint-Gommaruskerk)には、縦長の画型の作品が所蔵されている(fig.2、板、176×146.5cm、Zweite, cat.no.87)。画面に登場する使徒たちの数人が肖像画的な容貌をしているこの作品は、中間色系の色彩が支配的なことから、1590年代末の作品と推定されている。そして、3点目として、西洋美術館の作品に最も近い油彩画が、ヘーレントハルス(Herenthals)の聖ワルトラウデス教会(Sint-Waltraudiskerk)に所蔵されている(fig.3、カンヴァス、136×178cm、Zweite, cat.no.Z19)。ただし、この作品の質は



fig.3

かなり低いために、ツヴァイテは、ド・フォス自身の作品ではなく、1600年頃の工房作とした。そして彼は、西洋美術館の購入作品に関しては、カラーポジに基づく判断によって、1580年頃の制作としている。⁵⁾ヘーレントハルスの作品は、イエスをテーブルの向こう側の中心に配した基本的な構図が西洋美術館の作品と同じであるばかりか、左横向きに配されたユダや、テーブルを囲む他の弟子たちのポーズまでが一部を除いて共通するうえ、画面左の幕を開けて室内に入ってくる給仕の少年や、上方から吊るされたガラス製の蠟燭立てといった細部のモチーフまでが似ている。ただし、後方の壁の建築的装飾モチーフが異なっているほか(この点についてはヘーレントハルスの作品はむしろツェレ作品に近い)、西洋美術館の作品にのみ窓越しに「エルサレム入城」の光景が描かれている。構図上の類似にもかかわらず、質的には両作品の差異は非常に大きく、まさにこの事実が明白に西洋美術館の作品がド・フォスの真筆であることを示していると言えるだろう。

「最後の晩餐」は、言うまでもなくキリスト教美術における最も重要な主題の一つである。これは、自らの死が迫ったことを知ったイエスが、弟子たちとともに過越しの食事を取る場面である。共観福音書によれば、イエスが、この晩餐の最中に弟子たちの一人が自分を裏切ることを指摘したので(マタイ26.21、マルコ14.18)、弟子たちは誰がそうなのかと不安に駆られたが(マタイ26.22、マルコ14.19)、イエスはユダが裏切り者であることを明らかにした(マタイ26.23-25、マルコ14.20-21)。その後、イエスは、パンを祝福して弟子たちに与え、

さらに杯をとって感謝して一同に飲むことを勧めた(マタイ26.26-27、マルコ14.22)。ただし、ルカの福音書(22.17-20)においては、イエスは、パンと杯を弟子たちに分け与えた後にユダの裏切りを告知しており、他の二つの福音書とは順序が逆になっている。また、ヨハネの福音書においては、パンと杯の分配については記載はなく、裏切りの指摘(13.21)、キリストがユダに一片の食物を与えたこと(13.26)、ユダにサタンが入ったこと(13.27)、ユダが出ていったこと(13.30)などが記されている。「最後の晩餐」にまつわる主題には実はこのようなさまざまなエピソードが含まれているが、美術においては伝統的に、ユダの裏切りの指摘の場面、キリストがパンと杯を祝福する場面、それにイエスが弟子たちに聖餐としてのパンを与える場面という大別して3種類の表現形式が確立していたと言えるだろう。⁶⁾そして、本作品は、一見したところ、この3種類のうちでは特に、イエスによるユダの裏切りの告知の場面を劇的に描き出したものであるように思われる。

ド・フォスは、伝統的な形式に従って画面にほぼ平行にテーブルを配置し、中央奥にキリストを描き、彼を取り囲むように弟子たちを配置している。自分たちのうちの一人が主を裏切ると告げ知らされた弟子たちの間には、動揺が生まれたところである。弟子たちは、視線の向きと配列の工夫によりいくつかのグループに取りまとめられて構成されている。そして同時に、裏切り者ユダの孤立も巧みに演出されているのである。イエスと同じく奥のテーブルの列に、イエスをはさんで二人ずつ配されたヨハネをはじめとする4人の弟子たちは、胸に右手を当てる、交差させた両手を胸に置く、あるいは胸の前で両手を合わせるといった動作を示しながら、全員がイエスの方を見つめている。次いで、テーブルの左端に眼をやると、3人の弟子たちが一グループを形成していることがわかるだろう。彼らのうちで一番奥の弟子は、左手を挙げて、黄色い衣服に青色の上衣をまとった左手前の弟子に語りかけている。そして、この全身が描かれた弟子の方は、右手でイエスを指し示して、イエスを見つめているのである。それに対して彼ら二人の間に位置するやや年長の弟子は、うつむき加減の姿勢で考え込んでいる。この3人の弟子たちのグループの右側には、バラ色の衣服を身につけた弟子が後ろ向きに描かれている。この弟子にはやや特殊な役割が与えられていると言えるだろう。つまり、彼は振り返って、視線をこの絵を眺める我々観者の方へと向けており、いわば、絵の世界とその外側にいる我々との間の取り持ち役をつとめているのである。少し間を置いて、彼の右側にユダが全身像で描かれている。ユダは、ほぼキリストと向き合う位置に配されている。しかし、それにもかかわらず彼は、注目すべきことに、イエスとの関わりを避けるように、右足を左足の上に載せて、身体がテーブルと平行になるように横向きに座しており、画面左方向をじっと見つめているのである。右手はテーブルの上に置かれ、そして左手は裏切りの報酬の入った袋を握りしめている。ユダは、誰にも語りかけないし、また彼に語りかける弟子もいないのである。最後に、テーブルの左側と同様にユダの右側にも、3人の弟子たちによって一つのグループが形成されている。この3人のうちで一番奥

に位置する弟子はイエスの方を指さしながら右端の弟子に語りかけている。彼から話しかけられた弟子のほうは、交差させた両手を胸に置いて、一心に上方を見つめている。キリストの言葉は彼を強く震撼させたのだ。そして、彼の左方、ユダの隣には、後ろ姿で表わされた弟子がいる。彼は、右手を奥の弟子の方に向けて彼に語りかけるとともに、左手でイエスを指さして、奥の弟子の注意を主の方へと向けさせようとしているのである。

アルプスの南北を問わず16世紀の画家たちが、裏切りの告知に対する弟子たちのさまざまな心理的、および身ぶりによる反応に主眼をおいた《最後の晩餐》を表現せんとした場合、彼らは多かれ少なかれ、1495年から1498年にかけてレオナルドがミラノのドミニコ派修道会のサンタ・マリア・デレ・グラーツィエ聖堂のために描いた作品を意識せざるをえなかったに違いない。⁷⁾ マルカントニオ・ライモンディをはじめとするさまざまな版画家によって制作された複製版画によって、この構図は広く知られるところとなっていたからである。ド・フォスも当然、レオナルドの構図を知っていたことであろう。しかし、彼にとってより直接的な手本として役立ったと考えられるのは、ツヴェイテが、ツェレ作品との関連で類似を指摘したティントレットの手になる、ヴェネツィアのサン・マルクオーラ聖堂の《最後の晩餐》である(fig.4)。⁸⁾ これは1548年の年記のある作品であり、したがってド・フォスが、イタリアでの修業時代に見た可能性を考えてよい。このティントレットの作品でも、画面に平行にテーブルが置かれ、キリストがテーブル奥の中央に、ヨハネともう一人の弟子に囲まれて座し、彼を取り囲むように弟子たちがテーブルの両側に分節化されて配置されている。ユダは、テーブルの手前側中央よりも左寄りに後ろ姿で描かれている。ツェレ作品では、ユダの位置はもっと右側に移されているものの、やはり後ろ姿で描かれている。また、キリストの後ろに幕が描かれている点も両作品に共通する。ただし、ツヴェイテも指摘しているように、ティントレットの作品にはない背景の壁の付け柱や壁がんといい建築モチーフによって、空間はより明快に構成されている。しかし何より、図像内容の点でも両者には相違があることに注意する必要があるだろう。つまり、ティントレットの作品では、イエスの前のテーブルの上には過越の祭りの食事を意味する丸焼きの小羊が描かれているのに対して、ツェレの作品では、イエスは左手に杯を手をしているのである。さらに右手に注目してみよう。ティントレットの作品のイエスの右手の動作と似てはいるものの、ド・フォスの作品では、イエスの右手

は人差し指と中指を明確に突き立てた祝福の所作を示している。こうしてツェレ作品においては、単にユダの裏切りの告知のみならず、杯の祝福もが同時に表現されていることになる。

「最後の晩餐」の席において、本来なら時間的に前後して起こるべきこれら二つの出来事を一画面中に組み合わせて表現することは決して珍しいことではない。他ならぬレオナルドの作品においても、イエスの左手の前にはパンが、右手の前には杯が描かれており、パンと杯の祝福が示唆されていたのである。⁹⁾ ところで、このイエスによるパンと杯の祝福という行為は、注目すべきことに西洋美術館の作品においてより一層強調されているように思われる。ここでは、イエスは左手にパンを手にしており、右手で祝福の動作をしている。その上、イエスの前にはただの杯ではなく、聖餐式に用いられるカリスが置かれているのである。この点に注目すれば、キリストと並んでテーブルの向こう側に位置する4人の弟子たちは、裏切りの告知に驚いているというよりは、パンとぶどう酒による聖餐について厳かに語るイエスの言葉に聞き入っているように見えるのではないだろうか。彼ら4人は、騒々しい驚きの身ぶりとは無縁で、厳粛な静けさを示しているのである。さらにキリストの背後に、天蓋付きの、刺繍の施された豪華な緑色の布が描かれているのも注目されるだろう。そして壁には壮麗な4本の黒大理石の柱が描かれている。こうしてイエスの存在が高められているのである。全体として、西洋美術館の作品では、裏切りの告知という動的表現を抑制して、聖餐の意味を強調した静的な表現が達成されていると言えるだろう。この特徴は、リール作品にも共通するものである。

西洋美術館の作品の画面左手前の目立つ位置に赤色と緑色の壺が置かれている。前者にはグロテスク模様が施され、そして後者にはピュラモスとティスベのエピソードが描かれている。こうした古代風の装飾を施した壺は、ド・フォスの他の《最後の晩餐》にも見出されるほか、《カナの婚礼》(アントウェルペン大聖堂、Zweite, cat.no.86)や《アブラハムとメルキゼデク》(ロンドン、個人蔵、Zweite, cat.no.106)といった、ぶどう酒にまつわる他の主題中にも描かれている。なお、既に述べたように窓外には、最後の晩餐に先立つ出来事である「エルサレム入城」(fig.5)が描かれているが、これは、ピーテル・クック・ファン・アールスト作の同主題の作品からヒントを得た表現かもしれない。そこには、キリストの背後の窓越しに、「エルサレム入城」が描かれているのである。レオナルドの構図を独自に解釈したピー



fig.4



fig.5

テル・クックの《最後の晩餐》は16世紀のフランドルにおいて非常な人気を博し、今日でも40点以上のレプリカや模写が伝わっているほどであり、ド・フォスも熟知していたに違いない。¹⁰⁾

なお、本作品は1991年に修復されたが、その結果この時代の作品としては好運と呼べるほど、絵の具層がよく保存されていることが明らかになった。カンヴァスの保存状態もよく裏打ちはされていない。しかし残念ながら、本作品の元の設置場所については何も知られていない。

(中村俊春)

註

- 1) マールテン・ド・フォスの生涯については、次の書によっている。Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin, 1980, pp.19-37. なお、ツヴェイテはド・フォスが1552年3月に、ピーター・ブリューゲル(父)と共にイタリアへ旅立ったと推測している(p.21)。
- 2) A. Zweite, op.cit., pp.72-73.
- 3) A. Zweite, op.cit., pp.26-27.
- 4) この作品は現在アントウェルペンの王立美術館所蔵。A. Zweite, op.cit., cat. no.103を参照。
- 5) ディディエ・アロン画廊のイザベル・マイヤー博士の御教示による。次の書も参照のこと。Didier Aaron *Catalogue*, Paris/London/New York, 1992, cat.no.1.
- 6) 北方の15世紀および16世紀初頭の「最後の晩餐」の図像については、特に次の書を参照した。Babara Welzel, *Abendmahls Altäre vor der Reformation*, Berlin, 1989. 「最後の晩餐」に関する文献もこの書に詳しい。
- 7) B. Welzel, op.cit., pp.55-56を参照。
- 8) A. Zweite, op.cit., pp.135-136.
- 9) B. Welzel, op.cit., p.55.
- 10) Georges Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, Brussels, 1966, pp.97-99.

Marten de Vos was one of the representative painters of Antwerp in the latter half of the 16th century, and his life falls between that of Frans Floris (1519-1570) and Otto van Veen (1556-1629). His father, Pieter de Vos (1490-1566), was born in Leyden, but Pieter's apprenticeship to Jeronimus Scuelens in the Antwerp Painters Guild is recorded in 1507, and he achieved his master ranking in 1519/20. Marten was born in Antwerp in the summer of 1532, the youngest of Pieter's four children. While not a single record remains for Marten's childhood or study years, it is presumed that he had his first lessons in the painter's craft from his father. He visited Italy in the 1550s. But it is hard to determine the exact location of his stay in Italy.¹⁾ Carel van Mander has indicated that Marten de Vos visited

Venice in addition to Rome. Further, Carlo Ridolfi notes that de Vos was responsible for the painting of background landscapes in Tintoretto's studio. However, there is no specific material to back up this assertion by Ridolfi. We can confirm that Marten had returned to Antwerp by 1558, and he is recorded as a master painter in the *Liggeren* register of the St. Lukas Guild for that year. He married Joanna le Boucq almost immediately after this return, and they eventually had eight children, five daughters and three sons. Among these children, two of the sons, Daniel and Marten, became painters. According to Guild records, Marten took his first apprentice in 1564, and a total of eleven apprentices are recorded through 1599. Among these apprentices, Wencelas Coebergher (1557/1561-1634) is recorded as having been apprenticed in 1573.

From the 1560s through the 1570s, de Vos's major commissions came from wealthy merchants such as the Calvinist trader, Gilles Hooftman. Then from 1569 to around 1572, at the behest of the Lutheran lord Willem II von Braunschweig-Lüneburg, de Vos's studio took on the creation of a series of paintings to decorate the Celle Palace Chapel. While the first record of Marten's position as a Lutheran is noted in a 1584 document, we can suppose that this was already the case by the end of the 1560s.²⁾ He achieved prosperity through these important commissions, and in 1572 was named the head of the Painter's Guild, and then in 1579 he purchased a house named *Tobias* on the Schutterhof street.

Antwerp returned to Catholic control after a brief period under Calvinist rule from 1581 to 1585. There was no hope for religious tolerance under the new regime, and in any event, it is thought that de Vos converted to Catholicism.³⁾ This change of circumstances had a considerable impact on de Vos's painting activities. After 1589, the majority of his commissions came from a variety of guilds, not from wealthy townspeople, and he became largely concerned with the creation of altarpieces to decorate churches. This, needless to say, was intimately connected to the Counter Reformation redecoration of the churches which had been destroyed or defaced by the Calvinists. De Vos maintained his fame into his final years, and in 1602, the year before his death, he received a request for the creation of the central panel, *St. Luke Painting the Madonna and Child*, for a triptych to be placed in the Painter's Guild Chapel of Antwerp Cathedral.⁴⁾

De Vos was an eclectic painter who displayed at once the traditional styles of Northern Europe while also consciously incorporating Italianate elements. Oil paintings that can be attributed to his hands are largely narrative paintings based on religious subjects, and he also created allegorical works, portraits and paintings of animals. Further he created a number of preparatory drawings for the production of religious prints, and his compositions were widely known through the medium of the print.

Until its appearances in the Dijon market in 1990, this work was unknown to scholars in the field. Further, there is no record of this work in the monograph published by Zweite in 1980. But Zweite's work does present three oil paintings on the theme of the Last Supper by de Vos or by his studio, and clearly they bear a close compositional relationship with the Tokyo work. The earliest of the three is a work from around 1570 which decorated the partitions of the prayer stalls on the north side of the central altar of the Celle Palace Chapel (fig. 1, oil on panel, 50.5 x 80 cm., Zweite, cat. no. 31). The Sint-Gommaruskerk of Lier houses a vertical composition of this subject (fig. 2, oil on panel, 176 x 146.5 cm., Zweite, cat. no. 87). This Lier work with its portrait-like depiction of the various apostles is dominated by a medium color palette, and has been suggested as a work of the late 1590s. The third work reproduced by Zweite,

the closest oil painting to the Tokyo work, is seen hanging in the Sint-Waltraudiskerk of Herenthals (fig. 3, oil on canvas, 136 x 178 cm., Zweite, cat no. Z19). But given the poor quality of this work, Zweite believes that it is not the work of Vos himself, but rather is a studio work of around 1600. On the basis of color transparencies, Zweite has suggested a date of ca. 1580 for the Tokyo work.⁵ The Herenthals work has the same fundamental composition as the Tokyo work, with Christ placed in the center on the far side of the table, and with the exception of some differences, generally shares the poses of the apostles arranged around the table and Judas turned to the left. The two works further share such detailed motifs as the young waiter who opens the curtains on the left of the composition to enter the room, and the glass chandeliers suspended from the ceiling. But the architectural elements of the back wall differ between the two works (and in this regard the Herenthals work is somewhat closer to the Celle work), and only the Tokyo work has an image of the Entrance into Jerusalem included in the window frame. Regardless of the compositional similarities between the two works, the extreme difference in quality between the two works seems to point clearly to the Tokyo work as the genuine work by de Vos's hand.

Needless to say, the Last Supper is one of the most important themes in Christian art. In this scene, Jesus Christ, knowing that his death is fast approaching, gathers his apostles for a Passover meal. According to the Synoptic Gospels, Jesus indicates in the middle of this dinner that one of his disciples has betrayed him (Matthew 26.21, Mark 14.18). The apostles are overwhelmed with unease at who might have done such a thing (Matthew 26.22, Mark 14.19), and Jesus clearly indicates that Judas was the betrayer (Matthew 26.23-25, Mark, 14.20-21). Then, Jesus blesses the bread and gives it to his disciples, and then blesses the wine and asks them all to drink from it (Matthew 26.26-27, Mark 14.22). Luke (22.17-20) indicates, however, that Jesus announced the betrayal of Judas only after sharing the bread and wine with his disciples, reversing the order of events found in the other two Gospels. And in John there is no record of the sharing of bread and wine, noting only Christ's indication of the betrayal (13.21), Christ's giving Judas a morsel of food (13.26), the Devil's possession of Judas (13.27), and Judas' departure (13.30). Thus the single scene of the Last Supper actually contains this myriad of different episodes. Traditionally there are three established representations of the subject in art: the moment when Jesus indicates Judas' betrayal, Christ's blessing of the bread and the wine, and Christ offering the bread to his disciples as Holy Communion.⁶ The Tokyo work, at first glance, seems to provide a dramatic presentation of the moment when Christ reveals Judas's betrayal.

De Vos, in keeping with traditional forms, shows the table at almost a flat angle, with Christ seated behind it in the central position, and the apostles arranged around the table and Christ's central position. Here the apostles look among themselves, shaken by the news that one among them has betrayed Christ. Through the positioning of the disciples and the directions of their gaze, the artist has grouped the figures to form his composition. The artist has grouped four figures, including John, on the same side of the table as Christ, with two on each side of Christ. Movement between and across the figures is created through placement of their hands and arms, whether crossed in front of the body, hands clasped in front of the chest, or the right hand placed on the chest. Amidst this diverse range of movement, all four figures turn to face Christ. Continuing, the far left of the table reveals three of the disciples arranged to form a group. The furthest of these three disciples raises his left hand and is seen talking to the disciple on the left front wearing

a yellow robe with blue over robe. This disciple, who is depicted in full figure, indicates Christ with his right hand and looks at Christ. Conversely, the slightly older figure between them is lost in thought with his eyes gazing down. On the right of this group of three figures, a disciple dressed in a rose colored robe is shown looking back over his shoulder. We might say that this disciple has a specific role. His turning back and looking over his shoulder, turning his gaze to those of us outside of the picture frame, forms a bridge between the world of the painting and our own external world. With a slight gap opened between them, Judas is then shown in full figure to the right of the rose-color robed disciple. Judas is placed almost exactly opposite Christ. But regardless of this positioning, he seems to avoid a relationship with Christ, with his right leg placed on top of his left leg, and his whole body turned to the side, almost parallel with the table. Judas stares straight to the left of the composition. His right hand is placed on the table, and his left hand clasps the pouch that contains his reward for the betrayal. Judas does not talk to anyone, and none of the other disciples speak to him. Finally, just as on the left side of the table, there is a group of three disciples shown to the right of Judas. Among these three apostles, the one furthest to the back points towards Christ while talking to the disciple placed on the right edge of the composition. This disciple on the far right holds his crossed arms in front of his chest and looks up intently. Christ's words have struck terror in him. The figure on his left, next to Judas, is shown from the back. He extends his right hand to the disciple in the back, engaging him in conversation, while his left hand points to Christ, as if to direct the far disciple's attention to their master.

Regardless of positioning to the north or south of the Alps, the main intent of artists of the 16th century depicting the Last Supper was to show the various psychological and gestural reactions of the disciples to the news of the betrayal. Whether slight or strong, unmistakably these artists were all aware of Leonardo da Vinci's 1495-98 work on this subject for the Milanese Dominican Monastery, S. Maria delle Grazie.⁷ The reproduction prints of this image created by Marcantonio Raimondi and others meant that Leonardo's composition was widely known. And as a matter of course, de Vos would have been aware of Leonardo's composition. But if we were to think of a work closer to the artist which may have served as a more direct model for his compositions, it would be, as suggested by Zweite, the Tintoretto *Last Supper* for S. Marcuola in Venice (fig. 4).⁸ This work bears an inscription of 1548 and de Vos may have seen the work during his study period in Italy. And in this work by Tintoretto the table is arranged flat across the horizon line, Christ is placed in the center of the back of the table. Christ is flanked by John and one other apostle, and the other disciples are arranged around the table in separate groupings. In this composition Judas has moved slightly to the left from the center front of the composition and he is seen with his back turned. In the Celle work, his position is shifted even further to the right, and he is shown in back view. Further the two works are linked by the curtain depicted behind Christ. However, as also indicated by Zweite, the architectural motifs, such as the attached pilasters on the back wall and the recessed niches, are not found in the Tintoretto work and here they provide a clearer composing of the spatial setting. But we must also recognize the important difference between the moments depicted in these two works. In Tintoretto's work there is a whole roast lamb shown on the table, symbolizing the Passover meal, and in the Celle work, Christ holds the cup in his left hand. Let us look once again at his right hand. While resembling the actions of Christ's right hand in the Tintoretto, de Vos's work shows Christ with his hand raised in the position of benediction, with index and middle fingers extended

up. In this manner the Celle work is not simply a depiction of Christ announcing Judas' betrayal, it also reveals a simultaneous depiction of the blessing of the cup.

In images of the Last Supper, the simultaneous depiction of two events or actions that actually occurred in a chronological sequence is by no means rare. In the inimitable Leonardo work, Christ is shown with the bread in front of his left hand and the cup in front of his right hand, suggesting the blessing of the bread and the wine.⁹ But this act of blessing the bread and the cup has been all the more emphasized in the Tokyo work. Here, Christ holds the bread in his left hand, while he makes the motions of benediction with his right hand. In addition, the cup in front of Christ is not a simple cup, it is the chalice used during Holy Communion. Given this point, the four disciples arranged on the same side of the table as Christ, i. e. along the back of the table, seem to be listening intently to Christ's solemn words of Holy Communion, more so than showing their surprise at the announcement of the betrayal. These four are shown with grave demeanor, completely unrelated to any gestures of surprise or boisterousness. We should also note the background behind Christ, the domed green curtain decorated with elegant embroidery, and the four solemn black marble columns along the back wall. These elements all heighten the image of Christ. Overall, the Tokyo work controls the emotional announcement of the betrayal, and can be said to accomplish a quieter, but, emphatic expression of the meaning of the Holy Meal. This emphasis is shared by the Lier work.

Two jars, one red and one green, are placed in a noticeable position in the front left of the composition. The red jar is decorated with a grotesquerie design, while the green jar is decorated with a scene of Pyramus and Thisbe. Jars with this type of classical decoration can also be found in other Last Supper paintings by de Vos, and in paintings of other themes related to wine, such as the *Marriage at Cana* (Antwerp Cathedral, Zweite, cat. no. 86), and *Abraham and Mechizedek* (London, private collection, Zweite, cat. no. 106). As previously noted, the scene that chronologically precedes the Last Supper, The Entrance into Jerusalem (fig. 5) is depicted outside a window in this composition, and this expression was possibly suggested by the work of Pieter Coecke van Aelst of the same subject. Coecke's painting also shows a view of the Entrance into Jerusalem outside of a window behind Christ. Pieter Coecke's *Last Supper* with its unique interpretation of Leonardo's composition was extremely popular in Flanders in the 16th century, to the degree that today more than 40 copies and replicas of his painting remain. Undoubtedly de Vos was familiar with Coecke's work.¹⁰

This painting was restored in 1991, and rare for works of this period, it is clear that the pigment layer is well preserved. The canvas is also in good condition and has not been relined. But to our regret, we have no information on the original location of this work.

(Toshiharu Nakamura)

work also provides a bibliography related to the Last Supper.

7 See B. Welzel, op. cit., pp. 55-56.

8 A. Zweite, op. cit., pp. 135-136.

9 B. Welzel, op. cit., p. 55.

10 Georges Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, Brussels, 1966, pp. 97-99.

Notes

1 See the following for information on Marten de Vos's life. Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin, 1980, pp. 19-37. Zweite suggests that de Vos traveled to Italy in March 1552 with Peter Bruegel the Elder (p. 21).

2 A. Zweite, op. cit., pp. 72-73.

3 A. Zweite, op. cit., pp. 26-27.

4 This work is presently in the collections of the Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. See A. Zweite, op. cit., cat. no. 103.

5 According to Dr. Isabelle Mayer of the Didier Aaron Gallery. See also, *Didier Aaron Catalogue*, Paris/London/New York, 1992, cat. no. 1.

6 For information on 15th century and early 16th century depictions of the Last Supper in northern Europe, see especially the following. Barbara Welzel, *Abendmahls Altäre vor der Reformation*, Berlin, 1989. This



アドリアーン・ファン・ユトレヒト[1599-1652]

《猟の獲物と野菜のある静物》

油彩、カンヴァス

81.5×115.5cm

銅製のバケツの上に署名、年記

Adriaen van Utrecht [Antwerp 1599-1652]

A Still Life of Game and Vegetables

Oil on canvas

81.5×115.5cm

Signed on the copper bucket: Adriaen van Utrecht fe an 1648

Provenance:

Deborah Gage, London

さまざまな種類の肉、鳥、魚、野菜で溢れんばかりの厨房や市場の情景を描いたピーター・アールツェン(1508/9-1575)やヨアヒム・ブーケラール(ca.1535-ca.1575)の伝統を継承、発展させるかたちで、17世紀のフランドルにおいては、果物や野菜に猟の獲物を描いた静物画や、生きた鳥獣を描いた動物画が流行した。アドリアーン・ファン・ユトレヒトは、フランス・スネイデルス(1579-1657)、パウル・ド・フォス(1595-1678)、ヤン・フェイト(1611-1661)と並んで、この絵画ジャンルを代表する画家の一人である。

ファン・ユトレヒトは、1599年1月12日にアントウェルペンに生まれ、1614年に画家兼商画であったヘルマン・ド・レイトのもとに弟子入りした。その後、恐らく1620年頃から25年までの間、フランス、イタリア、ドイツを遍歴したと推測される。彼の父の遺書から、彼が1624

年にはまだ国外にいたことが確認できる。1625年、アントウェルペンの画家組合に親方画家として登録された。1627年には、画家ウィレム・ファン・ニューラントの娘で、詩人のコンスタンティア・ファン・ニューラントと結婚。二人の間には13人の子供が生まれた。1626年から46年のアントウェルペンのギルドの記録(Liggeren)には、6人の弟子の名前が記されている。成功を取めたファン・ユトレヒトは、ドイツ皇帝、スペイン王から注文を受けたほか、ハーグのハイス・テン・ボス宮殿の装飾にも参加した。それにもかかわらず、晩年には負債に苦しんでいたことが知られている。1652年10月に病床で最後の遺書を作成し、間もなく逝去した。記録から、ファン・ユトレヒトは、トーマス・ウィレボワールツ・ボスハールト(1613/14-1654)、エラスムス・クエリヌス2世(1607-1678)と共同制作したことが確実なほか、現存作品の様式的分析から、ヤーコプ・ヨルダーンス(1593-1678)やテオドル・ロンバウツ(1597-1637)との共同制作も行なったと推測されている。

エディット・グランドルの研究によれば、ファン・ユトレヒトの年記の入った作品は1627年から1652年の歿年まで確認されている。¹⁾ 彼の作品の種類としては、魚、果物、野菜、肉市場や台所の情景を人物と一緒に描いた大画面作品、室内に置かれた猟の獲物の動物と鳥を果物、野菜、食器、台所の道具などと共に描いた作品、屋外に置かれた狩の獲物の静物、屋外風景の中に生きた動物を描いたもの、

それに果物の静物などがある。本作品は、第2番目のグループに属するもので、ファン・ユトレヒトが最も頻繁に取り上げた題材である。画面に平行に木製のテーブルが配され、背景は壁面を暗示する暗褐色によって閉じられている。テーブルの上には、猟の獲物となった野兎にさまざまな種類の鳥、それに野菜と大きな銅製のバケツが置かれている。鳥は生物学的にもきわめて正確に描写されている (fig. 1)。²⁾

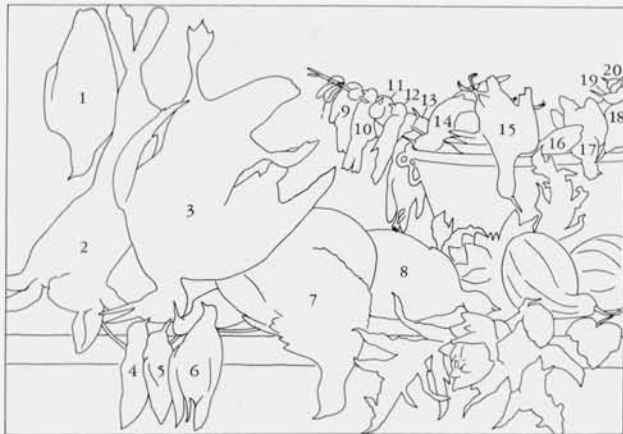


fig.1

- | | |
|-------------------------|-------------------------------|
| 1. モリハト/Wood Pigeon | 11. ムネアカヒワ/Linnet |
| 2. 野ウサギ/Hare | 12. ムネアカヒワ/Linnet |
| 3. ガチョウ/Goosegander | 13. ムネアカヒワ/Linnet |
| 4. ハト/Pigeon | 14. アカアシシギ/Red Shank |
| 5. シギ/Snipe? | 15. アカアシシギ/Red Shank |
| 6. ヤマウズラ/Gray Partridge | 16. カワセミの翼/Wing of Kingfisher |
| 7. キジ/Pheasant | 17. ズアオアトリ/Chaffinch |
| 8. キジ/Pheasant | 18. アカアシシギ/Red Shank |
| 9. アオガラ/Blue Tit | 19. ムクドリ/Staring |
| 10. アカウソ/Red Bullfinch | 20. ムクドリ/Staring |

画面左側のモリハト、野兎、ガチョウは、足を紐で縛られて逆さに吊り下げられており、野兎の頭部と両足、ガチョウの頭部はテーブル板にまで達している。ガチョウの前方には、テーブル板の縁からこぼれるように、ハトなど3羽の鳥がぶら下がっている。これらの鳥が落下してしまわないのは、一緒にくりつけられている鳥の一羽が、仰向けにテーブルの上に置かれているからである。画面ほぼ中央にはキジが描かれており、その首と頭部は、テーブル板から垂れ下がっている。このキジの右側には、横向きに置かれたキジがもう一羽描かれている。画面右後方には、構図の重要な構成要素である大きな銅製のバケツが描かれ、その上には画家の署名と1648年という制作年が記されている。バケツの左側には、5羽の小鳥が吊るされた小枝が斜上方に向かって突き出ている。バケツは、おそらく獲物の鳥でいっぱいだと思う。というのは、バケツの中から、カワセミの鮮やかな青色の翼がその姿を覗かせているからである。バケツの上の左側部分には、それぞれ仰向けおよび逆さ吊り状態の2羽のアカアシシギが描かれている。その右方にもやはり逆さ吊り状態のズアオアトリが見える。その右側のムクドリは頭部だけが描かれ、胴体部分は画面右端によって切断されている。バケツの手前には、アーティチョークとカボチャが描かれている。2本のアーティチョークはカボチャをはさんで画面前方と後方に向かってV字型を形成するように配されている。

本作品は題材的にはスネイデルスと共通するが、その色彩は大きく異なっている。ファン・ユトレヒトは、スネイデルスのように明るい輝くような色彩を用いることなく、全体の色彩を背景の暗褐色の色調に従属するように彩色している。確かに、この晩年の作品においてはテネブリズムの影響を受けた初期の時代のような強い明暗対比は姿を消して、暖かい色彩が用いられている。しかし、それでもその全体の調子は1640年代のフランドル絵画の装飾的な効果とは大きく隔



fig.2

たっているのである。なお、ブリュッセルの王立美術館には、本作品と同じく1648年の年記の入ったファン・ユトレヒトの静物画《猟の獲物と果実と野菜の静物》が所蔵されている (ミュンヘンのバイエルン州立絵画収集にも、それとほとんど同構図で同年の年記の作品 [fig. 2] あり)。³⁾ これら2作品はテーブルと容器を用いた画面の構成の点でも、瑞々しい果実の表現を除いた、野兎、鳥、アーティチョークなどのモチーフの描写法の点でも本作品と極めて類似している。

(中村俊春)

註

- 1) ファン・ユトレヒトの生涯と作品については、次の書を参照した。Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Sterrebeek, 1983, pp.90-93, 384-387. なお、グランドルは本作品の存在を知らなかった。
- 2) 鳥の名称は、デボラ・ゲイジ女史に提供していただいた資料によった。
- 3) Musées royaux des Beaux-Arts, Brussels, inv.no.3447, 油彩、カンヴァス、102×142cm. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Munich, inv.no.1252, 油彩、カンヴァス、99×142cm. 2点については次の書を参照のこと。Exh. cat., *Von Bruegel bis Rubens, Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, ed. by E.Mai and H.Vlieghe, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 1992, no.101.1, pp.477-478 (text by H.Robels).

Continuing and developing the tradition of Pieter Aertsen (1508/09-1575) and Joachim Beukelaer (ca. 1535 - ca. 1575) and their depictions of kitchens or market scenes overflowing with all manner of game, birds, fish and vegetables, the artists of 17th century Flanders were avid in their depiction of still lifes of fruit, vegetables, and a hunter's bounty, and paintings of living animals. Adriaen van Utrecht was one of the representative artists of this genre, along with Frans Snyders (1579-1657), Paul de Vos (1595-1678) and Jan Fyt (1611-1661).

Van Utrecht was born in Antwerp on January 12, 1599, and he was apprenticed to the painter and art dealer Herman de Ryt in 1614. Later, probably during the period between 1620 and 1625, it has been suggested that he traveled around France, Italy and Germany. From his father's will we can confirm that he was out of the country in 1624. In 1625 he was registered as a master painter with the St. Lukas Guild of Antwerp. In 1627 he married the poet Constantia, daughter of the painter Willem van Nieulandt. The Antwerp guild records (*Liggeren*) of 1626 to 1646 note the names of six apprentices. Van Utrecht achieved prosperity and in addition to receiving commissions from the German Emperor and the Spanish king, he also participated in the decoration of the *Huis ten Bosch* in The Hague. Regardless of these achievements, it is known that in his later years he suffered under a load of debt. He wrote his will from his sickbed in October 1652 and died almost immediately after. According to the records, van Utrecht is known to have painted works with Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654), Erasmus Quellinus II (1607-1678), and from the formal analysis of extant paintings it can be suggested that he worked in tandem with Jacob Jordaens (1593-1678) and with Theodor Rombouts (1597-1637).

According to research by Edith Greindl, dated works by van Utrecht extend from 1627 to the year of his death, 1652.¹ In terms of subject, van Utrecht painted large scale works that depict figures in kitchens or in fish, fruit, vegetable or meat market settings; paintings of interior settings with a hunter's catch of animals or birds shown with vegetables, fruit, dishes and other kitchen utensils; still life works depicting game in outdoor settings; works depicting living animals in outdoor settings, and still lifes of fruit. This work falls under the second category and is van Utrecht's most commonly depicted theme. A wooden table is placed horizontally across the composition and the background is closed off with a dark color that suggests a wall surface. The top of the table is covered with various species of birds and a hare, and these fruits of the hunter's labors are arranged with vegetables and a large copper bucket. The birds are drawn with exact biological rendering (fig. 1).²

The wood pigeons, hare, and goosander on the left side of the composition are bound and suspended by the feet, with the head and front legs of the hare and the head of the goosander reaching the table top. In front of the goosander, three birds hang over the edge of the table as if about to fall off the table. These birds have not fallen off the table because one bird which is bound up with them is placed face up on top of the table and thus supports the other birds. A pheasant is depicted near the center of the composition, and its head and neck hang down from the table. To the right of this pheasant, another pheasant is shown lying on the table. To its right in the rear, a large copper bucket is depicted as an important compositional element in the painting, and the painter has inscribed his name and the date of the painting's creation, 1648, on this bucket. On the left side of the bucket, five small birds hang from a small branch which sticks up diagonally. In other words, the bucket is full of the hunter's catch. The bright plumage of a kingfisher peeps out from the bucket. In the upper left section of the bucket, two red shanks are seen, one placed face up, the other hanging down. A chaffinch can also be seen upside down to the right of these red shanks. Only the heads of the starlings to the right are shown, the edge of the picture plane cuts off the depiction of the birds' torsos. Artichokes and squash are depicted in front of the bucket. The two artichokes are shown on either side of the squash, and in their arrangement create a V-shaped form that extends into the foreground and background of the painting.

This work shares the basic subject matter of those by Snyder,

but differs greatly in its palette. Van Utrecht did not use the bright, shiny colors used by Snyders, rather he used a tonal range that was in accord with the dark background color. Indeed, in these late works the sharp contrasts of the earlier works influenced by the Tenebrism have vanished and been replaced by a warmer set of pigments. But this work's overall harmonies differ greatly from the decorative effects of Flemish paintings of the 1640s. The *Musées royaux des Beaux Arts*, Brussels houses a *Still Life with Game, Fruits, and Vegetables* by van Utrecht from this same year, 1648. Another work of essentially the same composition and same year is in the *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Munich (fig. 2).³ These two works closely resemble the Tokyo work in terms of the compositional arrangement of a table and utensils, as well as the depiction of such motifs as the hare, the birds and the artichokes. But no fruit is depicted in the Tokyo work. (Toshiharu Nakamura)

Notes

- 1 For information on the life and works of van Utrecht, see Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Sterrebeek, 1983, pp. 90-93, 384-387. Greindl was not aware of the Tokyo painting.
- 2 The names of the birds have been based on materials provided by Deborah Gage.
- 3 *Musées royaux des Beaux-Arts*, Brussels, inv. no. 3447, oil on canvas, 102 x 42 cm. *Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, Munich, inv. no. 1252, oil on canvas, 99 x 142 cm. See the following for information on these two works. Exh. cat. *Von Bruegel bis Rubens, Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, ed. by E. Mai and H. Vlieghe, Cologne, Wallraff-Richartz-Museum, 1992, no. 101. 1, pp. 477-478 (text by H. Robels).

ヤン・ボト[1618頃-1652]
コルネリス・ファン・ブーレンブルフ[1595頃-1667]
《ニンフのいる風景》
油彩、カンヴァス
49×60cm
画面右下に署名あり

Jan Both [ca.1618-1652]
Cornelis van Poelenburgh [ca.1595-1667]
Landscape with Nymphs
Oil on canvas
49×60cm
signed lower right: JBoth
P.1992-5

Provenance:
Auc. Sotheby's, London, 9 March, 1983, no. 70; Richard L. Feigen, New York

ヤン・ボトは親イタリア派を代表するオランダの風景画家である。故郷ユトレヒトでブルーマールトに学んだのち、すでにローマで活動していたやはり画家の兄アンドリースに合流すべく恐らくは1637年頃ローマに赴いたと思われる(彼のイタリア滞在が記録から確認されるのは1638年からである)。1641年ユトレヒトに戻り、同郷の親イタリア派の画家ブーレンブルフとともに同市の重要な画家として1652年の歿年までこの町で活動した。その短い生涯にもかかわらず、ボトは親イタリア派の風景画家の中でも最も重要な画家に数えられる。1620年代にローマで活動したこの画派の第一世代ともいべきブーレンブルフやブーレンブルフから多くを学ぶ一方、ボトはローマで接触したクロード・ロランからも影響を受け、陽光に満ち溢れる洗練された牧歌的風景を制作した。次の世代に属するベルヘム、パイナッケル、カイブといった親イタリア派の風景画家はボトの作品を出発点としたのである。

コルネリス・ファン・ブーレンブルフはすでに述べたように、親イタリア派の第一世代の画家である。ボトと同様、故郷ユトレヒトでブルーマールトに学んだのちローマに赴いた。1617年にはローマでの活動が記録から確認される。彼はフィレンツェにも滞在したと思われ、そこで若きブーレンブルフに大きな影響をもったフィリッポ・ナポリターノと接触した可能性も指摘されている。1627年以前にはユトレヒトに戻り、大きな名声を獲得した。1637年にはイギリスのチャールズ一世に招かれ、1641年までロンドンで活動したことが知られている。1657年と1658年、また、恐らくは1664年にも彼はユトレヒトの画家組合長に選出されている。ブーレンブルフは自ら風景画を制作する一方、ボトをはじめ、ド・フース、サフトレーフェンなど他の画家の風景描写に人物像を描くこともあった。¹⁾

ボト(JBoth)という署名が付けられたこの作品は小品ながらボトの特質をよく示す作例である。ボトの油彩画は100点以上にのぼるとみられるが、その比較的均質な様式のゆえに彼の画業の展開を辿ることは容易ではない。年記のある作品が僅か一点——《メルクリウスとアルゴスのいる風景》(1650年、シュロス・シュライスハイム)²⁾——であることも、ボトの作品の年代を決定することを一層困難なものにしている。けれども、本作品に観察される入念な筆運び、密集した樹木や植物の表現からこの作品をイタリア帰国後、すなわち、1640年代に置くことが可能であるように思われる。この年代はまた、この

絵の人物を受け持った画家ブーレンブルフがボトと共同で作品制作をするに最も相応しい時期であったという点からも支持されよう。³⁾ この二人の画家の共同制作になるものとして、《パリスの審判のある風景》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー/fig.1)と《ニンフのいる風景》(ロ



fig.1

ーマ、ブージー・ヴィーチ・コレクション)が知られているが、パークはロンドンの作品に1645年から1650年という制作年代を与えている。⁴⁾

本作品の主題は明確ではない。当時好まれたディアナとカリストの物語との関連が推測されるものの、主題を同定するような具体的な根拠を指摘することは困難である。ディアナが登場する物語に導かれつつも、より自由な発想で神話的な風景描写を試みた作品と考えるのが妥当であろう。

画面右上方に広がる空の部分に若干の補彩が見られるものの、保存状態は極めて良好であり、とりわけ、画面左半分を占める樹木からなる暗部の絵具がつぶれることなく、そこに、うっそうと繁る樹木や葉の重なりが観察されることはこの絵の最も大きな魅力をなすものである。

(幸福 輝)

註

- 1) 親イタリア派のオランダ風景画については次の文献を参照されたい。Albert Blankert, *Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders*, Soest, 1978 (originally published in 1965); Frederik J. Duparc/Linda L. Graif, *Italian Recollections*, Montreal 1990
- 2) James D. Burke, *Jan Both. Paintings, Drawings and Prints*, New York/London, 1976, no.79
- 3) レートリスベルガー(Marcel Roethlisberger)も書簡においてこの年代に同意している。
- 4) Burke, op.cit. no.49; Neil MacLaren (revised and expanded by Christopher Brown), *The Dutch School 1600-1900*, 1991, London, no.209

Jan Both was one of the representative Dutch Italianate landscape painters. After studying painting in his home town of Utrecht with the painter Bloemaert, he joined his brother Andries, a painter already active in Rome. It is thought that Jan traveled to Rome around 1637 (Records confirm his presence in Italy only from 1638). In 1641 he returned to Utrecht, and he was active in that city until his death in 1652. Jan Both was considered one of the city's two important Italianate painters, rivaled only by Breenbergh. Regardless of the brevity of his life, he can be counted among the most important of the Italianate landscape painters. In addition to learning from Breenbergh and Poelenburgh, the first generation of this



school of painters active in Rome in the 1620s, Both was also influenced by Claude Lorrain, an artist he met in Rome. Both created refined, pastoral landscapes filled with sunlight. And the works of the next generation of Italianate landscape painters, such as Nicolaes Berchem, Adam Pynacker and Aelbert Cuyt, can be thought to have taken their starting point from Both's works.

Cornelis van Poelenburgh, as previously noted, was one of the first generation painters of the Italianate school. Like Both, he studied with Bloemaert in his hometown of Utrecht and then proceeded to Rome. His activities in Rome can be confirmed by records for 1617. It is also thought that he spent some time in Florence, and it has been suggested that he made contact in that city with Filippo Napolitano, an artist who greatly influenced the young Poelenburgh. He returned to Utrecht prior to 1627 and achieved considerable fame in his hometown. In 1637 Charles I invited Poelenburgh to England and Poelenburgh is known to have been active in London until 1641. In 1657 and 1658 and then again in 1664 he was selected as dean of the Painters Guild in Utrecht. In addition to the creation of his own landscape paintings, Poelenburgh also painted the figures in landscape works of other painters, such as Jan Both, Willem de Heusch and Herman Saftleven¹

This work signed "JBoth" is a small work that reveals this painter's particular characteristics. While more than 100 oil paintings are known by Both, the comparatively homogenous style of these works makes it hard to trace his painterly development. As only one of his works is dated, *Mercury and Argos in a Landscape*, (1650, Schloß Schleissheim),² the dating of his works is all the more difficult. But here the scrupulous brushwork and the expression of the crowded trees and plants are thought to indicate that the work was created after his return from Italy, possibly during the 1640s.

This time frame is further supported by the fact that this was the most likely period for collaborative works with Poelenburgh, who was responsible for the figures in this work.³ Other known joint works by these two artists include the *Judgment of Paris* (London, National Gallery, see fig.), and *Landscape with Nymphs* (Rome, Busiri-Vici collection). Burke has assigned a date of 1645-1650 to the London work.⁴

The subject of this work is not clear. While it has been suggested that it is related to the then popular tale of Diana and Callisto, it is hard to suggest specific elements that would indicate this subject matter. While alluding to a tale that features Diana, it might be appropriate to consider this work a more freely imagined experiment with mythological landscape depiction.

Some repainting can be seen in the upper right section of the sky, but otherwise the painting is in excellent condition. Indeed there has been no loss of the darker pigments in the luxuriant growth of trees that covers the left portion of the composition. One of the greatest fascinations of this work is the careful observation of the layering of thickly overgrown trees and foliage in this area.

(Akira Kofuku)

Notes

- 1 See the following for information on the Italianate School of Dutch landscape painting. Albert Blankert. *Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapchilders*. Soest. 1978 (originally published in 1965); Frederik J. Duparc/Linda L. Graif. *Italian Recollections*. Montreal 1990.
- 2 James D. Burke. *Jan Both. Paintings, Drawings and Prints*. New York/London. 1976 no. 79.
- 3 In correspondence, Marcel Roethlisberger has also agreed with this dating.
- 4 Burke, op. cit. no. 49; Neil MacLaren (revised and expanded by Christopher Brown). *The Dutch School 1600-1900*, London, 1991, no. 209.



ヘルマン・ファン・スワーネフェルト[c.1600-1655]
《ヴィーナスとローマの神殿およびコンスタンティヌス凱旋門の見えるローマの景観》

1634年
油彩、カンヴァス
52×67cm
署名、年記あり

Herman van Swanevelt [c.1600-1655]
A Roman View of the Ruins of the Temple of Venus and Rome with the Colosseum and the Arch of Constantine

1634
Oil on Canvas
52×67cm
Signed and Dated: Herman Swanevelt/fecit Roma 1634
P.1993-4

Provenance:
Charles Buttler London ; Auc. Christie's, London, 9 Dec. 1988, no.63 ; Colnaghi, London

Exhibition:
London, Royal Academy, *Works by the Old Masters*, 1883, no.285

ヘルマン・ファン・スワーネフェルトは親イタリア派に属すオランダの風景画家の一人である。けれども、この画派の多くの画家が数年のイタリア滞在の後故国オランダに戻って活動したのに対し、スワーネフェルトは1629年から41年までのイタリア滞在の後、44年から歿する55年まで10年以上にもわたってパリで過ごし、「フランス国王付きの画家」に任じられた。こうした国際性が逆の意味で彼の作品に非個人的な負の性格を与えたのだろうか、歿後はクロード・ロランとヤン・ポトの名声の陰に隠れ、急速に忘れ去られていった。現在も不明の部

分が多い画家ではあるが、1620年代にはクロード・ロランと生活を共にして絵画の研鑽に励んでいたという記録もあり、クロードの初期作品に大きな影響を与えたばかりか、いわゆる理想風景の系譜を語るうえでも欠くことのできない画家の一人として再評価の対象となっている。¹⁾

おそらくユトレヒトのアブラハム・ブルーマールトのもとで絵画を学んだスワーネフェルトは、1629年以前にはローマに到着したものと考えられる。スペイン王フィリペ四世の別荘ブエン・レティーロ宮のための風景画装飾は17世紀の風景画の展開を考えるうえできわめて重要な作品群であるが、スワーネフェルトはヤン・ポト、クロード・ロラン、ニコラ・プッサン、ガスパール・デュゲなどと共にこの別荘のための絵画制作に参加している。²⁾ 1642年にはオランダにいたことが確認されるが、44年からはパリに居を定めた。パリにおける主たる活動としてはランペール館の装飾が指摘される。この館の風景画装飾はフランスをはじめ、オランダ、イタリアなどからの多くの画家の協力で完成されたが、スワーネフェルトはアセレインやパテル、ル・シェウールなどと共に参加し風景画を制作している(スワーネフェルトの作品を含むブエン・レティーロ関連の作品はブラド美術館に、ランペール館関連の作品はルーヴル美術館の所蔵となっている)。

本作品はある意味では最もスワーネフェルトが画家として成熟を見せた1630年代に制作されたもので、ヴィーナスとローマの神殿、コンスタンティヌス凱旋門、あるいは、コロッセウムなどの古代遺跡が

見えるローマの光景が描き出されている。スワーネフェルトの作品として今日知られる多くの風景画は大きな樹木や森を重要なモチーフとしているが、ケンブリッジのフィッツウィリアム美術館には《カンポ・ヴァッチーノ》(1631年)が、また、ダリッチ絵画館には《コンスタンティヌス凱旋門》(1645年/fig.1)が所蔵され、この画家が現実の景観を

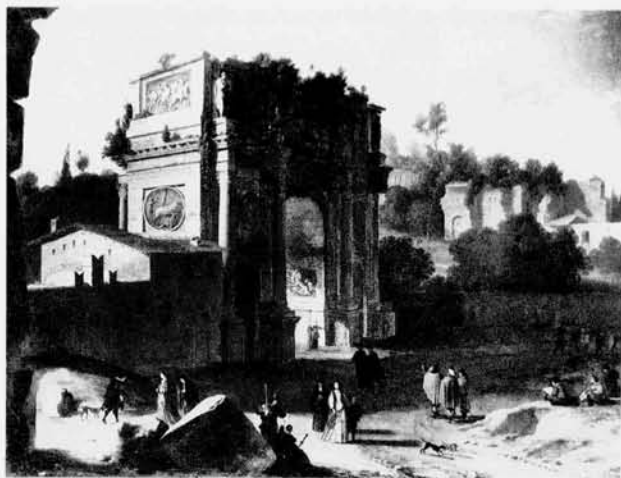


fig.1

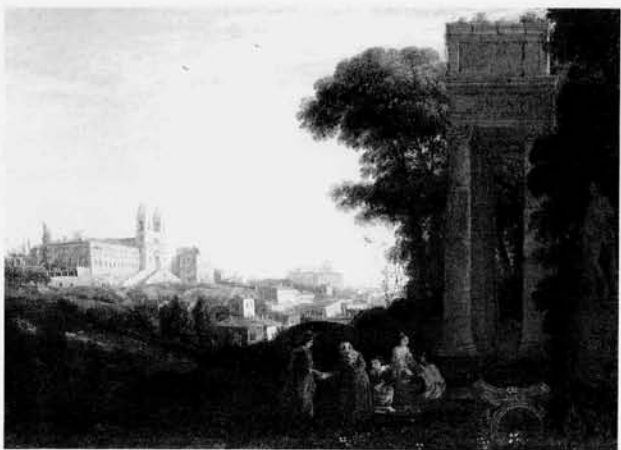


fig.2

モチーフとする風景画をも少なからず制作した可能性が示唆されている。しかし、俯瞰的構図をもち、地誌的あるいは考古学的関心をもってフォーロ・ロマーノ(カンポ・ヴァッチーノ)の古代遺跡を描いたように見えるフィッツウィリアム作品とも、多くの人物が登場し、むしろ風俗画的要素を強調しているダリッチ作品とも、本作品は異なる印象を与えるであろう。現実の景観に基づいているとはいえ、ここでは詩的雰囲気が強調され、むしろ暖かい陽光に照らし出された牧歌的な光景の描出が意図されているように思われる。こうした意味において、本作品はクロード・ロランの《ローマの景観》(1632年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー/fig.2)に比較しうるものであり、クロードの初期作品の問題を考察するうえでも興味深い資料を提供するものといえよう。

画面右上部に広がる空の部分に補彩があり、また、右下の陰となった地面の部分は絵具層がつぶれてしまっているものの、全般に作品の保存状態は良好である。(幸福 輝)

註

- 1) 親イタリア派のオランダ風景画については次の文献を参照されたい。Albert Blankert, *Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapsschilders*, Soest, 1978 (originally published in 1965); Frederik J. Duparc/Linda L. Graif, *Italian Recollections*, Montreal, 1990.
- 2) スワーネフェルトの作品を含むブエン・レティエロ関連の作品については次の文献を参照されたい。Jonathan Brown/J. H. Elliot, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, 1980, New Haven & London; Juan J. Luna, *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, 1984.

Herman van Swanevelt was one of the Dutch landscape painters of the Italianate school. However, unlike the majority of painters of this school who spent several years in Italy and then returned to their homeland of Holland to continue their painting activities, Swanevelt spent from 1629 to 1641 in Italy and then spent close to ten years from 1644 to his death in 1655 in Paris, where he was "peintre ordinaire du Roy." This kind of international identity may have had the negative impact of giving his works an impersonal character, and after his death his name was overshadowed by those of Claude Lorrain and Jan Both, and he was quickly forgotten. While at present considerable lacunae remain in our knowledge of this artist, records indicate that in the 1620s he lived with Claude Lorraine and was diligent in his study of paintings. For his considerable influence on Claude's early works, Swanevelt is currently under reconsideration as one of the memorable painters of the ideal landscape lineage.¹

Swanevelt studied painting in Utrecht under Abraham Bloemaert, and is thought to have arrived in Rome before 1629. The decorative group of landscape paintings for the Buen Retiro villa of Philip IV of Spain was one of the most important groups of paintings for the development of landscape paintings in the 17th century, and Swanevelt, along with Jan Both, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet and others, participated in the creation of paintings for this villa.² While it has been confirmed that he was in Holland in 1642, he had moved to Paris by 1644. It has been suggested that his most important work in Paris was related to the decoration of the Hôtel Lambert. The landscape painting decoration of this building was completed through the cooperation of a great number of painters from France, Holland and Italy. Swanevelt worked with Asselijn, Patel, and Le Sueur on these landscape paintings. The Buen Retiro related works, including those by Swanevelt, are now in the collections of the Prado and the Hôtel Lambert related works are in the Louvre.

This work was created during the 1630s, the period which saw Swanevelt's maturation as a painter, and it depicts a Roman scene, replete with such classical ruins as the Temple of Venus and Rome, the Colosseum and the Arch of Constantine. While the majority of Swanevelt's extant landscapes include large trees and forests as important motifs, the *Campo Vaccino* (1631, fig. 1) in the Fitzwilliam, Cambridge and *The Arch of Constantine* (1645, fig. 2) in the Dulwich Picture Gallery suggest the possibility that he created a considerable number of works depicting actual views. But the Tokyo work gives a different impression from that seen in the Fitzwilliam work, with its bird's eye view, topographical and classicist interest apparent in its depiction of the classical ruins at the Roman Forum (Campo Vaccino), or in the Dulwich work with its considerable number of figures and its emphasis on genre elements. While this canvas can be said to have been based on an actual scene, here the poetic atmosphere has been emphasized, and it would seem to intend the depiction of a pastoral landscape, replete with a warmly shining sun. In this sense, a comparison of this work with *the View*

of *Rome with the Trinità de' Monti* of Claude Lorrain (1632, London, National Gallery) offers fascinating material for the consideration of the issues related to Claude's early works.

With the exception of some additional painting in the section of sky that expands across the upper right portion of the painting and some loss of the pigment layers in the ground section in the lower right shadows, the painting is in good condition overall.

(Akira Kofuku)

Notes

- 1 See the following for information on the Italianate School of Dutch landscape painting. Albert Blankert, *Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapchilders*. Soest, 1978 (originally published in 1965); Frederik J. Duparc/Linda L. Graif, *Italian Recollections*. Montreal 1990.
- 2 See the following for information on the works related to the Buen Retiro, including the works by Swanevelt. Jonathan Brown/J. H. Elliot, *A Palace for a King, The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. 1980, New Haven & London; Juan J. Luna, *Claudio de Lorena y el ideal clasico de paisaje en el siglo XVII*. Madrid, 1984.

展覧会 Exhibitions

オーストラリア絵画の200年 — 自然、人間、芸術
Two Hundred Years of Australian Painting
— Nature, People and Art in the Southern Continent

会期: 1992年4月28日—6月28日

主催: 国立西洋美術館/京都国立近代美術館/豪日交流基金/日本経済新聞社

入場者数: 86,932

(同展は東京の後、京都国立近代美術館でも開催)

Duration: 28 April—28 June 1992

Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo

The National Museum of Modern Art, Kyoto

The Australian-Japan Foundation

Nihon Keizai Shimbun, Inc.

Number of Visitors: 86,932



この展覧会は、オーストラリア絵画の歴史を初期の植民地時代から現代まで、系統的に紹介する我が国初の本格的な展覧会であった。

オーストラリアは、ヨーロッパ人によるオーストラリア大陸の「発見」以来、400年弱、イギリスによる植民開始以来、200年という、「西洋」文化圏の最も新しいメンバーであるが、ヨーロッパとはちょうど地球の反対側にあるという地理上の位置もあって、その美術について、西洋美術の歴史の中で触れられることはほとんどない。ことに日本においては、一般の美術愛好家は言うまでもなく、美術史の専門家、19世紀美術の研究を対象としている研究家でさえ、オーストラリア美術について知るところは極めて少ないというのが現状である。

そのような状況の中で、しかし、欧米においては近年、例えば「印象主義」美術の見直し、再検討の中で、北欧の印象主義、ロシアの印象主義、さらには日本の印象主義などと並行する形で、オーストラリアの印象主義の再検討が進むなど、大きな「西洋」美術の枠組の中にオーストラリア美術を位置付ける試みも進行しつつある。

この展覧会が、「西洋」美術館を場として実現したのも、そのような大きな流れを反映しているのであるが、またそれが、国立西洋美術館、京都国立近代美術館、豪日交流基金、日本経済新聞社、ニューサウスウェールズ州立美術館という日豪5者の密接な共同作業の上に成り立ったということは、美術史における西洋近代美術の枠組といった問題とは、またいささか次元の異なる、現代から将来へ向けてのアジア太平洋地域の文化的、経済的、政治的結びつきといった問題を浮彫りにしてくれたように思われる。

ともあれ、ヨーロッパ絵画の流れを追いつつ、オーストラリアという厳しく、また豊かな土壌の上で独特の展開を見せたオーストラリア絵画の様相は、オーストラリア全土の主要美術館、主要コレクションから出品された、日本で言うならば国宝、重文級の貴重な作品を数

多く含む119点の絵画(油彩画85点、水彩画34点)によって、十分に紹介し得たと思われる。また、オーストラリア美術を専門とするオーストラリア各美術館のキュレーター5人によって執筆されたカタログ(序文、各セクション序説、各作品解説)は、日本におけるオーストラリア美術の基本図書として、展覧会後も意味をもつものであろう。

最後になるが、この展覧会がもっていた、基本的なスタンス、すなわち、「西洋(人の)」美術の流れの中でのオーストラリア美術というスタンス、アボリジナル絵画をオーストラリア現代絵画の範囲内で捉えた立場には、異議申し立てもあるだろう。この展覧会は、そうしたことも含めて、西洋美術の枠組自体を考え直す機会として働いたように思われる。

(有川治男/国立西洋美術館客員研究員)

[カタログ]

序文: バリー・ピアス、有川治男

作品解説: バリー・ピアス他

編集: 有川治男、喜多崎 親

制作: 印象社

*カタログは日本語版のみ

作品輸送: 日本通運

会場設営: 乃村工藝社

This was the first exhibition in Japan to provide a systematic introduction to the history of Australian painting from the continent's earliest colonial period to the present.

Australia, since the "discovery" of the Australian continent by Europeans some four hundred years ago and since the beginning of colonization by Britain two hundred years ago, has been the newest member of the "Western" cultural sphere. Given its geographical position, exactly opposite Europe on the globe, Australia's arts have rarely been considered in the history of western art. Especially in Japan, very few general art lovers and art historians, including some 19th century painting specialists, have known anything about Australian painting.

Just as Europe and America have begun in recent years a recon-



sideration of, for example, Impressionism and a parallel study of Impressionism in Northern Europe, Russian Impressionism, and Japanese Impressionism, the re-examination of Australian Impressionism proceeds, and progress is being made on experimenting with the placement of Australian art within the larger "western" art framework.

This exhibition was realized in a Museum of "Western" Art, and as it reflected that larger trend in world art and as the exhibition was the closely cooperative work of five Japanese and Australian organizations (the National Museum of Western Art, Tokyo, The National Museum of Modern Art, Kyoto, the Australian-Japan Foundation, and the Nihon Keizai Shimbun) it added a different dimension to the question of the framework of modern western art within art history. The exhibition also highlighted the questions of the cultures, economics and politics of the Asian Pacific region now and in the future.

Australian painting has pursued the course of European painting, all while revealing a unique development based Australia's harsh, but rich land. A total of 119 works were introduced in the exhibition (85 oil paintings and 34 watercolors) and this gathering from major museums and major collections throughout Australia included many important works that would in Japan be considered of the National Treasure and Important Cultural Property class. Further, the catalogue (introduction, section explanations and catalogue entries) was authored by five Australian museum curators who specialize in Australian art. The exhibition was made all the more meaningful by this volume which stands as a fundamental work on Australian art in Japan.

Finally, there may be objections to this exhibition's inclusion of aboriginal painting as part of the realm of contemporary Australian painting, given the exhibition's basic stance of an examination of Australian art amidst the flow of "western (people's)" art. In this manner we believe that this exhibition also functioned as an opportunity to reconsider the very framework of western art.

(Haruo Arikawa/Guest Curator)

Catalogue: Bary Pearce et al
Editorial Direction: Haruo Arikawa/C' kashi Kitazaki
Production: Insho-sha
• The catalogue was published only in Japanese.

Transportation and installation: Nippon Express Co., Ltd.
Display: Nomura Kogei

[catalogue]

Introduction: Bary Pearce/Haruo Arikawa

フランス近世素描展 — パリ国立美術学校ポラコヴィッツ・コレクション
French Masters 1550-1800
— Drawings from the Polakovits collection in the Ecole des Beaux-Arts, Paris

会期:1992年10月13日—12月6日
主催:国立西洋美術館/パリ国立美術学校
入場者数:48,507
Duration: 13 October—6 December 1992
Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo
L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris
Number of Visitors: 48,507



パリのセーヌ河岸に建つ国立美術学校(エコール・ナショナル・シュペリウール・デ・ボザール)は、フランスにおける最も伝統ある美術学校として、多数の著名な画家、彫刻家、建築家たちを輩出してきたことで名高い。しかしながらこの学校には、在籍した学生、教官の作品を中心に、膨大な数に登る美術作品が所蔵されており、それらが美術教育の一貫として折にふれて公開されていることは、比較的知られていない。

ルネサンスから現代に至るこの膨大な作品群の中には、多くの愛好家からの寄贈コレクションが多数含まれているが、その一つとして、近年物故したハンガリー出身のジャーナリストで、リートの歌手でもあったマティアス・ポラコヴィッツ(1921-87)寄贈になるフランス素描のコレクションがある。16世紀半ばから19世紀初頭までのフランスのデッサン芸術の精華を極めて厳密な専門的、学術的視点から選択、収集しているこのコレクションは、同時に、美術収集の原点ともいえるべきアマチュアリズムの魅力に溢れた個性的コレクションとしても高い評価を得てきた。それはとりわけ、資料的に制作年代の裏付けを得ることができる基準作を極力集めようとしたことと、巨匠の作品よりむしろ、歴史の中に忘却されていった画家の作品に積極的に光を当てようとしたことなどによって特色づけられる。また、時代的にも、17世紀末から18世紀初頭にかけてのフランス美術史における最も看過された時期の一つに、収集の情熱が注がれていることが特筆される。

総数3000点に及ぶこのポラコヴィッツ・コレクションは、1989年にパリで展覧され、その特色ある内容が専門家の間で大きな反響を呼んだ。今回の日本展は、多数のフランス内外の研究者たちの協力を得て美術史家ナタリー・クーラルを中心に組織されたこのパリ展を基礎に、最も重要と思われる117点をエマニュエル・ブリュジュロル(パリ国立美術学校研究員)及び高橋明也両名の責任で選び、展示したものである。

本来「下図」が本画のための習作に過ぎない日本の伝統とは異なり、ヨーロッパの人々は素描に自立した価値を見出し、また実際に収集、保存、研究のために大変な努力を傾けてきたといえる。そして本展は、そのような伝統が現代のヨーロッパにおいてもなお生きつづけていることを知るための、よい機会となった。そしてそれとともに、

我が国においては紹介されることの稀な近世フランス画家たちの作品と、日本の観賞者たちとが会おう数少ない場を提供したものである。国境を越えて寄稿された44名の専門家たちによる作家、作品解説もまた、この分野における類書の少ない日本においては貴重な存在であろう。(高橋明也)

[カタログ]

ポラコヴィッツ・コレクション展解説/高橋明也

マティアス/ブルーノ・ド・ベゼ、マリアンヌ・ロラン・ミシェル、ピエール・ローザンベール、エリック・ド・ロッチルド男爵、アントワヌ・ジュナッペル、ロジェ・テロン

パリ国立美術学校のコレクションにおけるフランス派の素描/エマニュエル・ブリュジュロル

コレクションと展覧会/ナタリー・クーラル

16世紀フランスの素描/シルヴィー・ペガン

17世紀フランスの素描/ピエール・ローザンベール

18世紀フランスの素描/マリアンヌ・ロラン・ミシェル

ル・ブランと色彩論争/大野芳材

素描コレクションの修復のための科学的考察/ジェローム・デュフィロ、アンドレ・ル・ブラ

作品解説:ナタリー・クーラル他

編集:高橋明也

制作:アイメックス

*カタログは日本語版のみ(日本語版はパリで開催された展覧会カタログに準拠)

作品輸送:日本通運

会場設営:東京スタデオ

The Ecole des Beaux-Arts on the banks of the Seine in Paris (L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris) is France's most traditional art academy, and ranks famous painters, sculptors and architects among its alumni. But it is not widely known that this academy houses a massive collection of art objects, primarily the works of its students and faculty, and that these collections are exhibited as one element of the school's art education.

A number of donated collections from art lovers are included in this huge group of works that range from the Renaissance to the present. One example of a donated collection can be found in the collection of French drawings donated by Mathias Polakovits (1921-87), the Hungarian-born journalist who was also known as an opera singer. This highly acclaimed collection, selected and collected on the basis of strict academic and specialist standards to show the brilliance of French drawings, is also a distinctly individual collection fascinatingly replete with that amateurism which provides the urge



to collect. The whole-hearted collection of basic works whose dates can be verified by documentation meant that the collection is characterized by its attention to the works of painters who have been forgotten by history, rather than the works of the well-known greats. The collector also enthusiastically pursued works from the end of the 17th century to the beginning of the 18th century, one of the most frequently ignored periods of French art history.

The Polakovits Collection, which totals some 3,000 works, was exhibited in Paris in 1989 and its specialized content received considerable attention from specialists in the field. This Japanese exhibition of the collection was based on the Paris exhibition organized by Natalie Coural and a team of art historians from both in and out of France. The most important 117 works were then selected by Emmanuelle Brugerolles (curator, L'Ecole des Beaux-Arts, Paris) and Akiya Takahashi for exhibition in Tokyo.

Unlike the Japanese tradition where an "underdrawing" was nothing more than a preparatory work of the finished painting, Europeans have long valued drawings in their own right, and have been inclined to expend great efforts in the actual collection, preservation and research of drawings. Thus this exhibition also provided an excellent opportunity to understand how this tradition continues in contemporary Europe. The exhibition offered a special opportunity for Japanese audiences to come into contact with works by French artists who are rarely introduced in this country. The catalogue, with its biographies of artists and catalogue entries prepared by an international array of 44 specialists, represents an important addition to the still limited literature on this topic in Japan.

(Akiya Takahashi)

[Catalogue]

Introduction: Akiya Takahashi

Mathias: Buruno de Bayser, Marianne Roland Michel, Pierre Rosenberg, Eric de Rothschild, Antoine Schnapper, Roger Thérond

The French Drawings in the collection of the Ecole des Beaux-Arts: Emmanuelle Brugerolles

A Collection, an Exhibition: Nathalie Coural

Catalogue: Natalie Coural et al.

Le Brun and the quarrel for color: Yoshiki Ono

Restoration and Research on the Drawings of the Collection: Jérôme Dufilho, André Le Prat

16th century French Drawings: Sylvie Beguin

17th century French Drawings: Pierre Rosenberg

18th century French Drawings: Marianne Roland Michel

Catalogue: Cécile Allegret et al

Editorial Direction: Akiya Takahashi

Production: Imex Fine Art

* The Japanese language catalogue was based on the French language catalogue that accompanied the exhibition in Paris.

Transportation and Installation: Nippon Express

Display: Tokyo Studio

冬の国 — ムンクとノルウェー絵画
Winter Land — Norwegian Visions of Winter

会期:1993年4月27日-6月27日

主催:国立西洋美術館/リレハンメル・オリンピック組織委員会

入場者数:113,622

Duration: 27 April-27 June 1993

Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo

The Lillehammer Olympic Organizing Committee

Number of Visitors: 113,622



冬の国—ムンクとノルウェー絵画
WINTER LAND
Norwegian Visions of Winter

1994年2月、ノルウェーのリレハンメルで第17回冬季オリンピック大会が開催された。「冬の国」は、それを記念する公式文化行事の一つとして、リレハンメル・オリンピック組織委員会によって企画された国際巡回展である。1993年2月のアトランタを皮切りに、東京、バルセロナ、ミュンヘンというオリンピック関連都市をまわり、最後にノルウェーに戻って、オリンピックの会期中同市で開催された。

本展は、ムンクを除けば一般にはあまり知られることのなかったノルウェー絵画を、オリンピックを機会に世界に紹介する目的で企画された。しかし、これはノルウェー絵画の通史を見せる展覧会ではない。ノルウェー人の暮らしの中で中心的な地位を占める「冬」というテーマを手がかりに、この国の美術、すなわち、冬とともに生きる人々の独特の感性を紹介するという、明快なコンセプトをもつ展覧会であった。

出品作品の数は84点(立体物2点を含む。cat.no.71は不出品)。展覧会は二つのセクションに分かれ、第一部は1820年代から1930年代までの絵画、第二部は1950年代から今日に至る現代美術を扱っている。この二つのセクションは、それを生み出しているみずみずしい感性において分かちがたく結びついている。現代作家たちは美術の国際化の中でノルウェーのアイデンティティを追求しているが、それは質の上で必ずしも普遍的な高みに達しているとはいえない。それに対して第一部の画家たちは、たとえ小さな世界であっても、各々自己の地歩を明確に示していて大変興味深い。

第一部の主な画家としては、フリードリヒの友人で、国民意識の台頭を背景に、雄大なノルウェーの自然を描いたヨハン・クリスティアン・ダール(1788-1857)、究極のノルウェー的風景を空想的に描いたペーテル・ノルケ(1804-1887)、「冬の芸術家」と呼ばれた自然主義画家フリッツ・タウログ(1847-1906)、世紀末のオスロの文人・芸術家グループ「クリスティニア・ボエム」の中心的存在クリスティアン・クログ(1852-1925)、雪のロンダーネ山の幻想的な姿を描いたハラル・ソールバルク(1867-1935)の名があげられる。しかし、注目されたのはムンクらしくらぬエドヴァルド・ムンク(1863-1944)であった。

彼の作品は13点出品されたが、その中でこの画家らしい作品とい

えば《星あかりの夜、エーケリー》など数点にすぎず、大半が《疾駆する馬》やクラゲール周辺の風景など明るく健康的な作品であったことは、《叫び》《病める少女》《死と乙女》などで知られるムンクの病的なイメージとは大きくかけ離れていて、見る人を少なからず驚かせた。死と結びついたこれらの象徴主義的作品の多くが、リレハンメルで制作されたのに対し、本展出品作品のほとんどすべては、衰弱した神経をいやすため1909年に帰国してからに描かれている。このような晩年の作品がムンク芸術の「墮落」を意味するの否かは別としても、清明な大気を捉える目には、本展に出品された他のノルウェー人画家たちに共通するものが感じられた。ヨーロッパの「辺境」に位置するノルウェーの画家たちがもつパリやベルリンとの緊張、これも本展の重要なテーマであった。

本展のサブタイトルは本来は「冬に対するノルウェー人のヴィジョン」であるが、わが国にはムンクのファンが多いことを考慮して、和文のみ「ムンクとノルウェー絵画」に変更した。それが一部は功を奏したのか、本展の入場者数は、新聞社やテレビ局などの共催者がつかない特別展としては、過去最高の数字を記録した。(雪山行二)

[カタログ]

果てしなき夜と凍てつく日々/ハンス・ヤコブ・ブリュン

「その国は、極北の雪の近くに横たわっていた…」/ホルゲル・クープード

気候・文化・芸術/トロン・ベルグ・エーリクセン

雪/クリスティアン・ノルベルグ・シュルツ

エドヴァルド・ムンクの冬の絵/アルフ・ブー

ムンクの《星あかりの夜、エーケリー》をめぐる/佐藤節子

冬のショパン/ペール・ビャルネ・ボイム

作品解説:ペール・ビャルネ・ボイム他

編集:佐藤節子(国立西洋美術館客員研究員)

制作:印象社

*カタログは日本語版のみ(日本語版はノルウェー側が制作した英文カタログに準拠)

展覧会コーディネーター:雪山行二、ウーラ・タラス・ヴァールベリ(ノルウェー)

作品輸送:日本通運

会場設営:東京スタジオ

The 17th Winter Olympic Games opened in Lillehammer, Norway in February 1994. "Winter Land" was an international traveling exhibition that was organized as one of the Lillehammer Olympic

Organizing Committee's officially sponsored cultural events. Begun in Atlanta in February 1993, the exhibition then traveled to Tokyo, Barcelona and Munich, all Olympic-related cities, before finally opening in Lillehammer, Norway during the Olympics.

This exhibition was organized to introduce Norwegian painting to the world, as with the exception of Munch, Norway's painters had not been generally well known. But rather than presenting a comprehensive recitation of the history of Norwegian painting, this exhibition was explicitly concept-based. It sought to introduce the nation's art through the theme of "winter," that element which holds a central role in the lives of the Norwegian people, and through these works conveys the people's unique feelings about living with winter.

Eighty-four works were included in the exhibition (including two three-dimensional works, catalogue 71 was not exhibited). The exhibition was divided into two sections, the first presenting works from the 1820s to the 1930s and the second focusing on works from the 1950s to the present. These two sections were linked by the fresh sensibilities of the people of "Winter Land". While contemporary artists have pursued the identity of Norway within the internationalization of art, it is open to question that they have attained a universal high level in quality. Conversely, the artists represented in the first section were fascinating in their clear demonstration of their own standing, even within the restricted realm of art.

The painters of the first section include Johan Christian Dahl (1788-1857), a friend of Friedrich, who depicted the grandeur of Norway's nature against the background of growing national consciousness; Peder Balke (1804-1887) who depicted an extreme, visionary Norwegian landscape; the naturalist painter Frits Thaulow (1847 - 1906) known as the "winter artist;" Christian Krohg (1852-1925), a central figure in the fin-de-siècle Oslo literati and artist group "Christiania Bohème," and Harald Sohlberg (1867 — 1935) with his visionary image of the Rondane mountains in winter. And the most notable element of the first section was the decidedly "un Munch-like" works by Edvard Munch (1863-1944).

Only a few of the thirteen works by Munch included in the exhibition can be considered in his normal style, such as *Starry Night, Ekely*, while the majority were vital, bright works of such subjects

as *Galloping Horse* and landscapes of the Kragerø region. These works differ considerably from Munch's unhealthy imagery found in such works as *The Scream*, *The Sick Child* and *Death and the Maiden*, and most visitors were surprised by these paintings. The majority of his symbolist works linked to death were created in Paris, while almost all of the Munch works included in this exhibition were created after the artist's return to Norway in 1909 to recover from his weakened nerves. Whether or not these late works by Munch can be considered a "decline or degeneration" of his arts, we can sense his link with the other Norwegian painters in their vision of a pure, clear atmosphere. The tension between these Norwegian painters, located on the "outskirts" of Europe, and the centers of Paris and Berlin constituted one of the important themes in this exhibition.

The subtitle of this exhibition was originally Norwegian Visions of Winter, but in light of Munch's popularity in Japan, the Japanese subtitle was changed to Munch and Norwegian Painting. One merit of this change can be found in the large number of visitors to the exhibition. These attendance figures constituted a record for the museum for attendance to an exhibition that did not include a co-sponsor, such as a newspaper company or television network.

(Koji Yukiya)

[Catalogue]

Endless Night and Crystal Days: Hans-Jakob Brun
 "A Land there is, lying near far-northern snow... Winter Scenes in the Romantic Period" Holger Koefoed
 Climate, Culture and Art: Trond Berg Eriksen
 Snow: Christian Norberg-Schulz
 The Winter Paintings of Edvard Munch: Alf Bøe
 Notes on *Starry Night, Ekely* by Munch: Setsuko Sato
 Chopin in Winter. An Introduction to the Winter Paintings of Thorvald Erichsen: Per Bjarne Boym
 Catalogue: Per Bjarne Boym et al.
 Editorial Direction: Setsuko Sato
 Production: Insho-sha
 * Japanese edition only, based on the English edition
 Exhibition coordinator: Koji Yukiya, Ulla Tarras-Wahlberg (Norway)
 Transportation and installation: Nippon Express
 Display: Tokyo Studio



[小企画展]

ソドムを去るロトとその家族 — ルーベンスと工房

Study Exhibition:

The Flight of Lot and his Family from Sodom

— Rubens and his Workshop

会期:1993年7月13日—8月29日

主催:国立西洋美術館

*この小企画展は特別展としてではなく、所蔵品展示の一環として開催された



当館が1978年に購入した《ソドムを去るロトとその家族》には、同一構図の作品が他に3点知られている。このうち、1991年にロンドンでオークションにかけられた1点を除いた、サラソタのリングリング美術館、マイアミ=ビーチのバース美術館、そして当館の所蔵作品に関して、それらの様式的な類似と相違、およびルーベンスと彼の工房の制作への関与について、長年にわたって研究者たちの間でさまざまに議論されてきた。本展は、そのような疑問を解明すべく企画されたものである。比較が容易にできるように、3点の油彩画は同じ壁面に並べられた。また、油彩画に加えて、ルーベンスが自らの監督下にリュカス・フォルスターマンに制作させた同構図の複製銅版画(メトロポリタン美術館所蔵)と、その銅版画の制作のために描かれた下絵素描(ルーヴル美術館所蔵)も併せて展示された。本展に展示された作品は、これら5点のみである。しかし、ルーベンス工房の組織と制作の実態を理解するうえで一つのモデルケースとなりうる、きわめて貴重な作品を一堂に集めることができたと言えよう。

3点の油彩画の制作順序やルーベンスと彼の工房の関与の程度をできる限り明らかにするという本展の目的から、展覧会の開会に先だつ2週間、当館の保存修復係の河口公生を中心に、3点すべての作品について、肉眼による詳細な技法分析、細部比較を行ない、さらに赤外線反射法とX線写真による科学調査も行なった。これらの肉眼および「科学の眼」による調査結果も、写真パネルとして紹介した。展示したのは、3点の油彩画の画面全体を示すX線写真の合成写真パネル、3点の油彩画1点ずつにつき同じ細部を示す9枚の写真パネル、そして同細部のX線および赤外線写真パネルである。また、ルーベンスの絵画技法を図示した解説パネルも作成、展示した。

所蔵作品に焦点を当て、作品の科学調査の結果を公表した、この種の展覧会の開催は、当館にとって初めての試みであったが、幸いにも概ね好評をもって迎えられたように思われる。3点の油彩画は一見きわめて類似しているが、入念に観察すれば異なる個性が明確に見分けられるようになる。このような比較に基づく鑑賞が、知的な「探偵ゲーム」として、何も美術史家に限らず、広く美術愛好家全般の関心を引きつけたのであろう。3点の油彩画ならびにルーベ

ス工房に関する諸問題について意見交換を行なうために、アルナウト・パリス(アントウェルペン、ルーベンス研究所)ならびにウォルター・リートケ(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)の二名の研究者を招いたが、彼らの講演会も多くの聴衆を集めた。

展覧会終了後も、3点の油彩画の調査研究を継続し、国立歴史民族博物館の神庭信幸助教授に依頼して、3点から採取した顔料のX線マイクロ分析を行なった。こうした調査の結果、3点の関係について一応の結論に達した。すなわち、サラソタの作品が、ルーベンスが工房の手を借りて制作した作品で、マイアミ=ビーチの作品がその工房による模写、そして当館の作品は、マイアミ=ビーチの作品に基づく、おそらくヤコブ・ヨルダーンスによる模写というものである。この問題の詳細については、1994年12月に発行された英文の研究報告書を参照されたい(*Rubens and his Workshop: "The Flight of Lot and his Family from Sodom"*, ed. by T. Nakamura, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1994)。(中村俊春)

[カタログ]

ソドムを去るロトとその家族 — ルーベンスと工房

執筆:中村俊春

編集:佐藤直樹

制作:印象社

*カタログは日本語のみ。

科学調査:河口公生

科学調査写真撮影:横島文夫

作品輸送・展示:ヤマト運輸

会場設営:東京スタジオ

[講演会](美術史学会東支部との共催)

7月23日「ルーベンスと工房」

アルナウト・パリス(アントウェルペン、ルーベンス研究所)

ウォルター・リートケ(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)

There are three works known to have the same composition as *The Flight of Lot and his Family from Sodom*, purchased by the Museum in 1978. With the exception of the version which appeared in a 1991 London auction, there has long been a variety of scholarly opinion on the differences, similarities and degrees of participation by Rubens and his workshop in the Tokyo work, one in the Bass Museum of

Art, Miami Beach, and a third in The Ringling Museum of Art, Sarasota. This exhibition was planned to clarify these scholarly issues. To facilitate comparison, the three oil paintings were hung side by side on a single wall. In addition to the oil paintings, the reproduction print of the composition by Lucas Vorsterman, created under Rubens' direct supervision (The Metropolitan Museum of Art, New York), and a drawing created in preparation for this print (Musée du Louvre, Paris) were also included in the exhibition. Thus there were only five works included in this exhibition. But this small grouping formed a perfect model case for an understanding of the organization and creative process of Rubens's workshop. It was a gathering of important works in a single setting.

As the goal of this exhibition was to clarify, to the greatest degree possible, the order in which the three oil paintings were created and the contributions to each by Rubens and his workshop, the three works were assembled in Tokyo and submitted to a series of examinations two weeks prior to the opening of the exhibition. A team led by Kimio Kawaguchi of the Museum's conservation department submitted the three paintings to close visual analysis of painting technique, and to a comparison of details. Scientific testing, including infrared reflectography and x-ray photography, was also performed on the works. The results of these "visual eye" and "scientific eye" surveys were then introduced through photographic panels displayed in the exhibition gallery. The exhibited panels included a total of eighty four images, composite x-ray photographic images of the entire surfaces of all three oil paintings, nine photographic panels showing the same detail of each painting, and x-ray and infrared images of the same nine detail areas from the three paintings. In addition, explanatory panels described Rubens's painting method.

This was the Museum's first attempt at such an exhibition, one which experimented with focusing on a single work in the Museum's collection and publicized the results of the scientific examination of that work. And this experiment seems to have met with a generally favorable response. At first glance the three oil paintings seem quite similar, but a closer examination reveals the distinct individual characteristics in each work. Connoisseurship based on this type

of comparison is like an intellectual "detective game," a process which attracted not only the art historian, but also the general art-loving public. To facilitate an exchange of opinions on the various issues regarding Rubens's studio on this occasion of the gathering of the three paintings, two scholars, Dr. Arnout Balis (Rubenianum, Antwerp) and Dr. Walter Liedtke (The Metropolitan Museum of Art, New York), were invited to Tokyo and their lectures garnered large audiences.

Testing and examination continued on the three paintings after the close of the exhibition, and Professor Nobuyuki Kamba of The National Museum of Japanese History performed x-ray micro analysis on pigment samples taken from the three works. The results of these analyses provided a general answer to the relationship between the three works. Essentially, the Sarasota work is by Rubens, with the assistance of his workshop, the Miami Beach work is a copy of this work by Rubens's workshop, and the Tokyo work can be considered a copy by Jacob Jordaens based on the Miami Beach work. For a detailed discussion of this issue, please see the English language research report published by the Museum in December 1994 (*Rubens and his Workshop: "The Flight of Lot and his Family from Sodom"* ed. by T. Nakamura, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1994.) (Toshiharu Nakamura)

[catalogue]

The Flight of Lot and his Family from Sodom — Rubens and his Workshop —

Author: Toshiharu Nakamura

Editor: Naoki Sato

Production: Insho-sha

* Japanese language edition only

Scientific survey: Kimio Kawaguchi

Photography during scientific survey: Fumio Yokoshima

Transportation and installation: Yamato Transport

Display: Tokyo Studio

[Lectures] (in conjunction with the Eastern Branch of the Japan Art History Society)

July 23 "Rubens and His Workshop"

Arnout Balis (Rubenianum, Antwerp) •

Walter Liedtke (The Metropolitan Museum of Art, New York)



ヴァチカンのルネサンス美術展
High Renaissance in the Vatican
— The Age of Julius II and Leo X

会期:1993年9月21日-11月28日

主催:国立西洋美術館/ヴァチカン美術館/日本テレビ放送網

入場者数:323,514

Duration: 21 September-28 November 1993

Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo

The Vatican Museums

Nippon Television Network Corporation

Number of Visitors: 323,514



本展は、ユリウス2世とレオ10世の治世下のローマ法王庁で展開した芸術文化をテーマとする主要部分と、それとは別個に、ヴァチカン絵画館が所蔵するレオナルド作《聖ヒエロニムス》の修復後特別展示との、二つの部分から構成された。

二人の法王の治世期間はわずか20年に満たないとはいえ、この期間に実現あるいは企画された芸術的成果の巨大さを考えれば、この展覧会のテーマ自体が誇大妄想的と呼ばれてしまうかもしれない。現実には、タイトルの派手さとはうらはらに、本展の主たる意図は、名作をもって鑑賞者を堪能させることではなく、歴史的コンテキストを呈示することにあった——というよりも、それ以外に選択の余地がなかったといった方がよい。

オリジナル作品によって展覧することの不可能なブラマンテの建築活動、壁画装飾の分野でのミケランジェロとラファエッロの活動は、種々の模型や複製版画を通じて紹介された。ヴァチカンに設置された古代彫刻コレクションをテーマとするセクションでは、何点かのオリジナル彫刻に加えて、《ベルヴェデーレのアポロン》と《ラオコーン群像》の石膏コピーが展示された。当然、オリジナル作品がもつ審美的インパクトを伝えるという点では限界があるわけだが、展覧会に残された可能性は、これらのそれぞれに巨大な美術史上の業績が一つのコンテキストによって結びついている様を示すことだった。つまり、本展が全体として示そうとしたのは、「黄金時代の回帰」「古代ローマ文化の再興」「新しきカエサルとしての法王像」といった言葉で表現される法王たちのイデオロギーこそが、芸術家たちの驚くほど密度の高い活動の推進力であったこと、また、彼らの大規模な企画はいわば異口同音に同じメッセージを語っているということ、だったわけである。その意味で、本展の主役はミケランジェロでもラファエッロでもなく、あくまでも二人の法王だった。

展示作品を通じて、このような意図をどこまで一般の鑑賞者の方々に伝えることができたかは、はなはだ心許ないといわざるを得ない。しかし、保存科学的観点から重要作品を旅行させることがますます難しくなっている現在(もちろんその意味では、本展に《ヒエロニムス》が出品されたのは真に例外的な機会といえるのだが)、歴史的視点に基づくテーマ展示の効果的な方法は、今後さらに研究に値する分

野と考えている。

最後に、本展のヴァチカン側担当者として多大な尽力をいたした、ビザンティン・中世・近代美術部長ファブリツィオ・マンチネッリ氏が、1994年5月30日に他界されたことを記しておきたい。過去13年間にわたってシステリーナ礼拝堂のミケランジェロ壁画の修復を指揮し、当初論争の絶えなかったこの計画の正当性について理解を得るためにあらゆる努力を惜しまなかった氏は、《最後の審判》の修復完成披露のわずか後に、早すぎる死に見舞われた。(越川倫明)

[カタログ]

ユリウス2世とレオ10世/越川倫明

ヴァチカンの建築家ブラマンテ——ベルヴェデーレの庭園とサン・ピエトロ

大聖堂設計案について/日高健一郎

ベルヴェデーレの彫刻庭園——場所と歴史:アルノルト・ネッセルラート

レオナルドの生涯と作品/ファブリツィオ・マンチネッリ

技法と保存、ならびに修復に関する覚え書/ジャンルイー・コラルツィ

作品解説:ジャンカルロ・アルテリ、マッシモ・アルフィエリ、日高健一

郎、生田圓、幸福輝、越川倫明、パオロ・リヴェラーニ、ファブリツィオ・

マンチネッリ、松浦弘明、アルノルト・ネッセルラート、佐藤直樹、遠山公

一

編集:越川倫明/松浦弘明(日本語版)

越川倫明/マーサ・マクリントク(別冊英語テキスト)

制作:美術出版デザインセンター

*カタログは、日本語版と、図版を含まない別冊英語テキストが出版された。

作品輸送・展示:ヤマト運輸

会場設営:乃村工藝社

This exhibition took as its central theme the arts and culture which developed during the papal reigns of Julius II and Leo X. This focus was then supplemented by the display of the newly restored *St. Jerome* by Leonardo da Vinci in the collection of the Pinacoteca Vaticana.

While the papal reigns of these two popes lasted a mere twenty years, a consideration of the magnitude of the artistic results which were either achieved or planned during this period may make the theme of this exhibition seem somewhat exaggerated and deceptive. In fact, contrary to the spectacular nature of the title, this exhibition's goal was not to satisfy an audience with famous works, but was rather to show their historical context, making full use of didactic material.

Bramante's architectural activities, whose original forms cannot be displayed except *in situ*, and the activities of Michelangelo and

Raphael in the realm of fresco decoration were introduced through various models and reproduction prints. The section which took as its theme the collection of antique sculpture located in the Vatican Belvedere displayed a number of original works and was supplemented by plaster copies of the *Apollo Belvedere* and the *Laocoon Group*. While naturally providing less of an aesthetic impact than the original works, the exhibition had the potential to show these great art historical achievements as they were gathered in a single context. Indeed, this exhibition sought overall to show the very ideology of the popes themselves, expressed in such phrases as the "return of the golden age," the "revival of ancient glory of Rome," and the "image of Pope as a New Caesar," and how this ideology spurred on a group of artists to an extremely high degree of vibrant creative activity. The various large-scale plans created during this period were as if a single message was spoken by many voices. In this sense the two popes took the central role in this exhibition, not Michelangelo and Raphael.

The question of how well the exhibited works would convey this idea to the general viewer was an issue of great concern. But, today when conservation concerns make it increasingly difficult for important works to travel (and in this sense the inclusion of the *St. Jerome* in this exhibition was a truly exceptional opportunity), the efficacy of theme exhibitions based on historical context can be considered a valuable area for future consideration.

Finally, I would like to note that Dr. Fabrizio Mancinelli, director of the Department of Byzantine, Medieval and Modern Art, and the Vatican official responsible for this exhibition, passed away on

May 30, 1994. Dr. Mancinelli supervised the thirteen year process of the restoration of Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel, and he expended unceasing efforts to garner an understanding of the legitimacy and importance of this plan which was fraught with controversy during its early phase. Much lamented, his life ended all too quickly, just a short time after the celebrations of the completion of the restoration of the *Last Judgment*.

(Michiaki Koshikawa)

[Catalogue]

Julius II and Leo X — An Introductory Note: Michiaki Koshikawa
Donato Bramante, Architect of the Vatican — Projects for the Cortile del Belvedere and St. Peter's: Kenichiro Hidaka

The Imagery of the Belvedere Statue Court under Julius II and Leo X: Arnold Nesselrath

Leonardo — His Life and Works: Fabrizio Mancinelli

Leonardo's *St. Jerome* — Notes on Technique, State of Conservation and Its Restoration: Gianluigi Colalucci

Catalogue entries: Giancarlo Alteri/ Massimo Alfieri/ Kenichiro Hidaka/ Madoka Ikuta/ Akira Kofuku/ Michiaki Koshikawa/ Paolo Liverani/ Fabrizio Mancinelli/ Hiroaki Matsuura/ Arnold Nesselrath/ Naoki Sato/ Koichi Toyama

Editorial Direction: Michiaki Koshikawa/ Hiroaki Matsuura (Japanese edition); Michiaki Koshikawa/ Martha J. McClintock (English text supplement)

Production: Bijutsu Shuppan Design Center

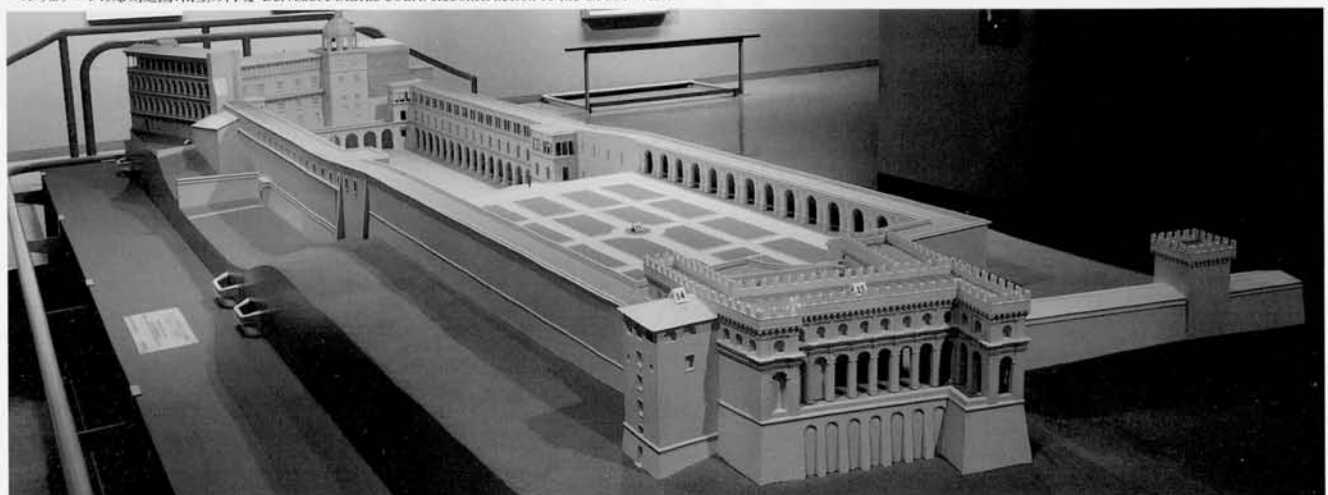
* The catalogue was produced in two separate volumes, a Japanese language edition and an English language edition (text only, no illustrations).

Transportation and installation: Yamato Transport

Display: Nomura Kogei



ベルヴェデーレの彫刻庭園:南壁の再現 Belvedere Statue Court: Reconstruction of the South Wall



ヴァチカン諸宮殿の模型:ブラマンテの計画の再現 Model of the Vatican Palaces: Reconstruction of Bramante's plan (by arch. Massimo Alfieri)

バーンズ・コレクション展
Great French Paintings from the Barnes Foundation

会期:1994年1月22日-4月3日
主催:国立西洋美術館/読売新聞社
入場者数:1,071,352
Duration: 22 January-3 April 1994
Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo
The Yomiuri Shimbun
Number of Visitors: 1,071,352



ワシントン(1993年5月2日~8月15日、ナショナル・ギャラリー)、パリ(1993年9月8日~94年1月2日、オルセー美術館)に続いて東京で開催されたこの展覧会は、故アルバート・C.バーンズ氏(1872-1951)が主として20世紀の前半を通じて収集した、フランス近代絵画のコレクションの中から、代表的な作品計80点を選んで展示したものである。

現在、米国ペンシルヴェニア州フィラデルフィア市近郊のバーンズ邸内に設立されたバーンズ財団に収められているバーンズ・コレクションは、フランスを中心とするヨーロッパ美術と共に、アメリカ、アフリカ、中国、エジプト、ギリシャ、ローマなど、多岐に渡る時代と地域に関する作品を含んでいる。絵画だけでなく、彫刻、金属細工、陶磁器、家具などさまざまなジャンルに及ぶ作品の総数は2,500点以上にのぼり、個人によって収集されたコレクションとしては世界的にも最も充実したものの一つとして評価されている。今回、バーンズ財団が、展示ギャラリーを全面改修するための基金を集める決定を下したことから、この国際巡回展が企画されたが、実現に際しては、収集作品の複製、館外公開を禁じたバーンズ氏の遺言の執行を一時的に停止するなどの処置がとられた。

出品作品は、このコレクションの中でも名高いフランス近代絵画の作品群の中から、セザンヌ20点、ルノワール16点、スーラ2点、アンリ・ルソー3点、ピカソ7点、マティス14点、15作家の計80点であり、その中には、セザンヌの《大水浴》、《カード遊びをする人々》、スーラの《ポーズする女たち》、マティスの《生きる喜び》などの美術史上著名な作品が含まれた。プラグマティズムの哲学に基づく特異な芸術観をもつバーンズ氏の収集家としての個性は、セザンヌやルノワール、マティスなどの集中的な収集に現われたが、本展はこのコレクションの特徴をそのままに伝えるものとなった。また、20世紀初頭の米国における近代絵画収集の典型の一つを如実に見ることができたという点においても、本展はよい機会となった。

開催日数62日間に対して総入場者数1,071,352人(一日平均17,280人)という、近年においては記録的ともいえる数字を残して閉幕したこの展覧会は、多数の人々が美術鑑賞の愉しみを享受したという一般的な意味においては成功と評価されるべきものであろう。し

かしながら、過剰とも思われる宣伝によって、結果的には作品の鑑賞条件の限界をはるかに越える入場者が殺到したことをはじめ、企画、運営のさまざまな面において多くの問題が浮かびあがった展覧会であった。そして最大7時間待ちという入場のための混乱は、とりわけマスコミの報道などによって社会的にも喧伝されることとなった。結論的にいえば、財政的、人的、組織的な裏付けをもたないままに民間の共同主催者と大規模な展覧会を行なうという国のこれまでの慣行に、本展をきっかけとしてはっきりと疑問符が付されたのである。

(高橋明也)

[カタログ]
バーンズ氏とフランス近代絵画/高階秀爾
コレクションの誕生/高橋明也
カタログ/高橋明也 他
編集:高橋明也
制作:印象社
*カタログは日本語版のみ
作品輸送:日本通運
会場設営:東京スタジオ

The Tokyo venue of this exhibition followed its Washington (National Gallery, 2 May — 15 August, 1993) and Paris (Musée d'Orsay, 8 September 1993 — 2 January 1994) venues, and consisted of a representative selection of eighty works from the modern French painting collection gathered primarily over the first half of the twentieth century by the late Albert C. Barnes (1872-1951).

At present the Barnes Collection is under the care of the Barnes Foundation and is located on the Barnes estate outside of Philadelphia, Pennsylvania. The collection includes European art, primarily French, along with a diverse array of works from all periods and regions including America, Africa, China, Egypt, Greece, and Rome. In addition to paintings, the close to 2,500 works include examples of sculpture, metalwork, ceramics and furniture. This collection is considered one of the world's most complete examples of a collection gathered by an individual. On this occasion the Barnes Foundation decided to raise funds for a complete renovation of their exhibition galleries, and planned this international traveling exhibition as part of this fund-raising process. In order to realize this plan, the Foundation had to institute proceedings for a temporary lifting of the stipulations of Mr. Barnes' will which forbids the reproduction or display of the collection outside of the Barnes facilities.

The exhibited works were selected from among the collection's

famous group of French modern French paintings, including 20 by Cézanne, 16 by Renoir, 2 by Seurat, 3 by Henri Rousseau, 7 by Picasso, 14 by Matisse, and others for a total of eighty works by fifteen artists. Such major art historical monuments as Cézanne's *Nudes in Landscape*, and *The Card Players*, Seurat's *Models* and Matisse's *Joy of Life* were included in the exhibition. Barnes's individuality as a collector, with his distinctive artistic views based on pragmatism, can be seen in his focus on Cézanne, Renoir and Matisse, and the exhibition provides an exact rendering of the distinctive features of this collection. This exhibition also provided a superb opportunity for a true understanding of one of the typical examples of a collection of modern painting gathered in America at the beginning of the 20th century.

The exhibition was open for a total of 62 days, and a total of 1,071,352 people visited the exhibition. This accounts for an average daily attendance of 17,280 visitors, a record breaking amount for recent years. Thus the exhibition can be considered a success in the general sense that it allowed a great number of people to enjoy the exhibition. But, the, to some excessive, publicity meant that the crowds were so extreme that the works could not be fully appreciated, and a host of problems in the areas of planning and execution arose. And the congestion, which resulted in some visitors waiting as long as seven hours to be admitted to the exhibition, was reported by the media. As a result, this exhibition provided a clear opportunity for the questioning of the usual practices concerning large scale exhibitions which have been co-sponsored by private corporations without financial, personnel and organizational backing.

(Akiya Takahashi)

[Catalogue]

Dr. Barnes and the Modern French Painting: Shuji Takashina
The Birth of Modern Collection — Albert C. Barnes and his collection:
Akiya Takahashi
Catalogue: Akiya Takahashi et al.
Editor: Akiya Takahashi
Production: Insho-sha

* The catalogue was produced in a Japanese edition, with the same contents as the Washington and Paris catalogues

Transportation: Nippon Express

Display: Tokyo Studio



写実、ナラティブ、祈り——初期フランドル絵画における写実の問題

幸福 輝

I

ルネサンス以降の西洋絵画においては、現実世界をより自然に再現することが画家たちの大きな課題となった。そして、こうしたことを実現するための手段として、当初よりふたつの方向性が示唆されていた。空間表現といういわばマクロ的世界に関わるものとして遠近法があったのに対し、油彩画の使用は個々の事物の描写といういわばミクロ的世界に対応していた。無論、このふたつは全く別個に発展したわけではなく、多くの場合、両者は相互に関連していたであろう。けれども、一般的にいて、遠近法がイタリア的事象であったこと、そして、いわばその裏返しとして、細部描写というミクロ的世界がネーデルラント地方、すなわち、現在のオランダ、ベルギーを含む地域で展開された絵画と不可分のものとして結びついていたことは広く認識されている。

「オランダ絵画はオランダの外観を飾りたてることなく、忠実に、正確に、完璧に、そしてそっくりに描き出したオランダの肖像そのものであったし、それ以外のなにものでもなかった」という17世紀オランダ絵画についてのウジェーヌ・フロマンタンの言葉は、レンブラントやフェルメールの時代のオランダ絵画をいわゆる「写実主義」という通念で覆ってしまった。その当否はともかく、この言葉は確かにオランダ絵画の特質のひとつを説明している。また、ホイジンガをして『中世の秋』の執筆に向かわせた直接の動機がヤン・ファン・エイクなど初期フランドル絵画に観察される「完璧なまでの細部描写」にあったことは周知の事実といえよう。このように、オランダ絵画やフランドル絵画の特質として「写実」とか「細部描写」という言葉が繰り返されてきたのであるが、とすれば、こうした言葉は専ら様式論の枠内で、しかも、特定の絵画ジャンル、例えば、風景画や静物画について語る場合の常套的用語として使われてきたように思われる。無論、この言葉が作品の主題的側面ではなく、描写的側面に関わる用語である限り、この言葉が様式論の枠内で機能することはある意味では当然のことかもしれない。けれども、主題的側面から全く離れた描写があるのかどうかということは、実は判断することが大変困難な問題でもあるだろう。ここでは問題提起として、ヤン・ファン・エイクの絵画について述べられたひとつの批評を出発点とし、ネーデルラント絵画における写実の問題をイタリアの絵画批評という観点から、さらには、それをネーデルラント地方における宗教感情との関わりにお

いて考えてみたい。¹⁾

II

先ほど述べたように、ホイジンガは『中世の秋』において初期フランドル絵画に観察される「入念な仕上げ」とか「度をこすまでの細部描写」に言及している。われわれがヤン・ファン・エイクの作品を前にして受ける印象も、基本的にはホイジンガと同じであるといえるだろう。「写実的」という言葉で形容していいのかどうかはともかく、精緻きわまらない細部描写が初期フランドル絵画の最大の特質であることを疑うことはできない。例えば、ヤン・ファン・エイクの代表作のひとつに数えられる《宰相ロランの聖母》(ルーヴル美術館)を見ることにしよう。天使が捧げもつ聖母の冠は数多くの宝石や貴金属で飾られ、また、ひとつひとつの宝石や貴金属は光を受けて輝いている。床の大理石装飾や柱頭彫刻、あるいは、ステンドグラスなど実に細かい表現が聖母の部屋を飾る。半透明のガラスを通して差し込む柔らかな光も印象的である。また、アーケードの向こうに望まれる遠くの間々の霞に煙ったかのような描写は見る者を驚嘆させるに違いない。《アルノルフィーニ夫妻の肖像》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)の奥の壁に描かれる鏡がこの作品を錯視的表現(イルリュージニズム)の極地という神話的ヴェールで覆ってしまったことはここであらためて指摘するまでもないだろう。そして、われわれのこうした賞賛が決して20世紀に生きる人間の特殊な見方なのではないことを、ひとつの文献が明らかにしてくれる。

ナポリ王アルフォンソ一世に仕えていた史官バルトロメオ・ファチオ(c.1400-1457)はその著書『名士伝』(フィレンツェ、1454-55年頃刊)においてヤンの幾点かの作品について述べている。その一節を引用してみよう。²⁾

「アルフォンソ王の府庫の一名画は彼(ヤン)の手になるものであり、そこには美しさと羞じらいとを示す処女マリアその人と、彼女よりの神の御子の誕生を告げる、実物を凌ぐばかりに見事な頭髪をもった天使ガブリエル、洗礼者の生涯の驚くべき神聖さと厳しさとを見せるヨハネ、また生きた姿そのままのヒエロニムスとその書斎が描かれ、すこし離れて見るなら、内へと奥まって書物がぎっしり並べられているが、近寄るとそれらの背文字が

はっきり見えるよう、驚くべき技巧が凝らされている。同じ絵の外側にバプティスタ・ロメーヌスが描かれ、この絵は以前彼の許にあったが、彼にはただ声のみが欠けていると思われる。また彼の愛した優れた容姿の婦人も描かれ、彼女は爪先まで在りしがままに表現され、兩人の間には隙間を洩れる陽光が降りそそいでいるが、それは真の太陽と見紛うばかりである」。

あるいは、次のような一節もある。

「また同じく彼(ヤン)の優れた絵が名士オクタヴィアヌス枢機官の許にあるが、それらの中の一枚には羞ずかしさにくっきりと頬を染め、薄い麻布で身体の恥部を隠して浴室を出る容姿の美しい婦人たちがいて、画家は向い側に描かれた鏡によって背中を見せながらその中の一人の顔と胸とを表現しているので、腹と背をとともに見ることができる。同じ絵の浴室には灯っていると思えないランプがあり、一人の老婆が入浴しているのがみられ、水をなめる子犬もいる。また窓からは小さな姿の人馬、さらには山や川や森や村や城が精妙な技巧をつくして描かれており、それらは互いに他から五万歩離れていると信ぜられる程である。しかし全作品中、この絵の中に描かれた鏡よりも驚くべきものはない。そこには真の鏡のうちに見るのと同様に、有りとあらゆるものが写されているのである」。

ファチオのこうした言葉は、一般には初期フランドル絵画の細部描写に対する賞賛と見なされている。そして、こうした言葉とヤン・ファン・エイクによる油彩画の技法的刷新という絵画技法史上の認識とが重なって、事物を固有の質感において表現すること、あるいは、一定の広がりをもつ空間の中に置かれる事物を自然主義的に描写することなどが15世紀のアルプス以北において飛躍的に発展したという絵画史上の命題をつくりあげた。先ほど指摘したヤンの《宰相ロランの聖母》や《アルノルフィーニ夫妻の肖像》を見るならば、この命題は全く正しいもののように思われる。これらの作品においては、個々の人物や事物が入念に描かれているばかりではなく、それらを包み込む大気が描写されている。いわば空気そのものが描かれているといっているのであろうが、こうした現実再現的な空間表現がヤンの作品の最も大きな魅力となっていることは、恐らく、誰にも否定できないことのように思われる。残念ながら、ファチオが言及するヤンの作品は現存しない。けれども、「実物を凌ぐばかりの見事な頭髮」とか「生きた姿そのままのヒエロニムス」とか「隙間を洩れる陽光」、あるいは、「実際に灯っていると思えないランプ」、「真の鏡のうちに見るのと同様に、有りとあらゆるものが写された鏡」といったファチオの賞賛の言葉は形こそ変えているものの、現存するヤンの作品のうちにそのまま見出すことができるものである。したがって、ファチオの言葉はヤン・ファン・エイクの作品の実見に基づいた信頼に足る情報と判断することができる。

けれども、ここで考えてみなければならない問題があるだろう。そ

れは「入念な仕上げの細部描写」に対する賞賛は、果して、今日われわれが認識するような意味での写実的描写に対する賞賛だったのであるかという問いである。ホイジンガはファチオの賞賛を中世的絵画批評の例として指摘し、これをミケランジェロのよく知られたフランドル絵画批判と対比するのであるが、そのこと自体、われわれからファチオを遠ざけるある捻れを示唆しているとはいえないか。少し引用が続くが、ミケランジェロのよく知られた言葉を紹介することにしよう。³⁾

「フランドルの絵は一般にどんなイタリアの絵よりも敬虔な人々を満足させるものである。それは女、とりわけたいそう年老いた婦人や若い娘、また僧侶や尼僧、あるいは貴紳のうちでも真の調和についての感覚を欠いた人々に好まれる。フランドルでは、眼に心地よいもの、あるいは、聖人とか預言者など決して悪口などとは言えないものが、驚くほどの外面的正確さをもって描かれる。彼らが描くのは、こまごましたもの、石壁、野原の緑、樹の影、川、橋など、彼らが風景と呼ぶものであり、そちこちに多くの人物もちらばっている。そうした絵がいかに心地よく映じようとも、実際そこには理性も芸術もなく、また、均衡も比例もない。そこには選択の心遣いも勇気ある決断も見られず、要するに、内容も芸術的な力も欠けている」。

一読して明らかなように、ファチオが賞賛した細部描写そのものが今度は批判にさらされている。ミケランジェロは必ずしもヤン・ファン・エイクを名指して批判しているわけではない。けれども、ファチオが賞賛したようなフランドル絵画の細部描写は、ここでは視野に入るすべての事物を選択することなしに描写した「理性も芸術もない」時代錯誤的なものであるとして断罪されている。これをホイジンガは15世紀と16世紀の相違と解釈した。これは正しい認識だろうか。ファチオとミケランジェロの相違は中世とルネサンスの相違なのだろうか。ファチオの他の部分の記述を読むならば、バクサンドールが正当に指摘するように、この問いに対する答は予想されるほど単純ではないことに気づくことになる。例えば、ファチオは個々の画家についての記述に先立つ「絵画について」という序論において次のような発言をしている。⁴⁾

「絵画は言葉を発しない詩にほかならない」。

周知のように、この命題は古代ギリシャの詩人シモニデスの言葉としてルネサンスには広く知られていたものである。無論、この言葉があるからといって、直ちにファチオの芸術批評をいわゆる「詩はまた絵のごとく」という人文主義的絵画論の一翼を担うものと断定することはできないかもしれない。しかし、少なくともホイジンガがミケランジェロとの対比において認識していたようなファチオ、すなわち、画面全体の構想や統一からは離れ、細部描写を一方向的に賞賛するファチオという認識は改められるべきではないのだろうか。

ファチオが必ずしも「入念な仕上げ」とか「精緻な描写」だけを賞賛していたのではないことは、ファチオのほかの部分の記述から推測することも可能である。ファチオの『名士伝』にはヤン・ファン・エイク以外にイタリアの画家としてはジェンティーレ・ダ・ファブリアーノとピサネッロ、そして、ネーデルラントの画家としてロヒール・ファン・デル・ウェイデンが含まれている。ロヒールに関する記述を読んでみよう。⁵⁾

「ジェノヴァには彼(ロヒール)の重要な作品がある。その絵ではひとりの婦人が入浴しており、そばには小犬がいる。背後から隙間越しにこっそり覗きみるふたりの若い男が描かれているが、彼らのにやにやした笑いが印象的である」。

あるいは、ロヒールの手になるほかの絵について次のような記述もある。

「中央パネルにはキリストの十字架降下が描かれている。聖母マリア、マグダラのマリア、ヨゼフといった人々の悲嘆や涙はあまりにも見事に描かれているので、この絵を見る者はそれが本物としか思えないだろう」。

例えば、「本物としか思えない」というようなファチオの記述を読むと、やはりヤンに関する箇所でも明らかとなっていた「入念な仕上げ」とか「細部描写」がここでも問題になっているように思われるかもしれない。けれども、注意深く読むならば、ロヒールに関するファチオの記述は微妙にヤンの場合とは異なっていることが理解される。最初の絵はヤンの場合と同じく婦人の入浴場面が描かれた作品ということでも注目されるが、おそらく、読者の注意をひくのは覗きをする若者が「にやにやした笑い」をうかべているという箇所であろう。入浴する婦人を覗くというモチーフは本来「スザンナの水浴」、あるいは、「パテシバの水浴」という聖書の主題に由来するものである。ファチオの記述からはロヒールの作品の主題がどのようなものだったのか必ずしも明確ではないが、いずれにせよ、「にやにやした笑い」という表現が作品の主題的側面、すなわち、広い意味におけるナラティヴに関わる評価であったと考えることは十分に可能である。このことはファチオが述べるふたつめの作品である《十字架降下》においては一層明白なものとなる。「悲嘆や涙が見事に描かれている」という表現でファチオが伝えたかったのがロヒールの作品がもつ劇的な宗教感情であったことは、例えば、現存する彼の同主題作品(ブラド美術館)を見れば十分に推測できることだからである。⁶⁾

「強い感情表現」とか「緊張感に溢れる劇的な場面構成」ということは確かに今日もおわれわれがロヒールの絵に対していただく基本的な印象である。ファチオはロヒールの他の作品について「感情や情念の多様性は行動の多様性に対応する」と述べているが、これはまるで「魂にはいくつかの動きがある。たとえば、悲しみ、喜び、恐怖、あこがれ、その他似たものがあるように、身体にもいくつかの動きがある」というアルベルティの言葉に対応するかのようである。⁷⁾ そ

こに描かれる人物の身振りや動きがその人の内面を伝え、そうした集積が場面全体を特定の主題に相応しいものにするというのはアルベルティが『絵画論』の中で主張する物語画(イストリア)の定義にほかならない。とすれば、ヤン・ファン・エイクについては主として写実的描写について賞賛の言葉を贈ったファチオは、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンについては専らナラティヴという異なる視点から語っていることになる。これはどのように理解すべきことなのだろうか。

事物の正確な描写、あるいは実物通りの描写に対する賞賛ということは、ある意味では古代のトポス、あるいは、人文主義的トポスとしてルネサンスの時代には広く知られていたものでもあった。ゼウクシスの描いた葡萄を本物と間違えて鳥がついばむという逸話を伝えるプリニウスや、花やそこにとまった蜂があまりにも本物そっくりに描かれているので、実際に絵の上に蜂がとまっているのかそれとも蜂もまた絵として描かれたものなのか人を欺くような絵を描いた画家の話伝えるフィロストラトスなどがこうした例として挙げられよう。画家の技倆に対するこうした賞賛は、例えば、ヴァザーリをひもとくならはいくらでも見出すことができる。『美術家伝』からいくつか引用してみよう。⁸⁾

「ジョットの手になる仕事としては、ナヴィチェッラとして知られている部分のモザイクがある。それはサン・ピエートロ寺の中庭に面した柱廊(ポルティコ)の三つの入口の上であり、まことにすばらしいモザイクで、趣味を解する人々がみな誉めたものである。単にデッサンがすぐれているばかりではなく、使徒たちが嵐の中でさまざまに苦闘しているさまが見事に示されている。そして使徒たちが苦闘している間、帆は風にはためき、しかもその帆が浮き彫りになって見え、まるで実物の帆でもあるかのような印象を与える」。

あるいは、次のような一節もある。ヴァザーリが著名なレオナルドの《最後の晚餐》について述べた部分である。

「ミラーノにおいて彼(レオナルド)はサンタ・マリーア・デッレ・グラーツィエ寺の聖ドミニコ派宗団のために《最後の晚餐》を描いたが、それは限りなく美しく、驚嘆すべき作品であった。使徒たちの顔にあまりの荘厳さと美しさを与えてしまったので、キリストの顔は未完成のままに残された。キリストの姿に要求されるあの世の神性を与えることがもはやできないように思われたからであった。かくしてこの作品は完成に近づいたところで、すでにミラーノ人のみならず外国人によってもこの上ない賞賛的となったのである。レオナルドは、この絵で構想した、誰が主を裏切るであろうか知りたがっている使徒たちを襲った不安と危惧の念の表現に見事に成功した。それゆえに使徒たちの顔には、愛、恐怖、怒り、さらにまたキリストの心を理解することのできぬ悲しみが宿っている。これに劣らず素晴らしいのは、対するユダの頑な態度、憎悪、裏切りの姿である。その上、作品

のどの部分においても信じられぬほどの丹念さで描かれ、テーブルクロス of 布の質にいたるまで描きこんでおり、本物のリンネル布でさえこれ以上本物らしくは見えないうであった」。

ジョットの絵について述べられた「風にはためく帆」とカレオナルドの《最後の晩餐》について述べられた「本物のリンネル布以上に本物らしく見えるテーブルクロス」に対する賞賛は、ヤン・ファン・エイクの描写に対するファチオの賞賛と全く同質のものといえよう。けれども、ヴァザーリのこうした言説を自然主義的描写に対する賞賛であると無条件に見なすことにはいささかの無理があるのではないだろうか。時代が異なるにもかかわらず、そして、ジョットからミケランジェロにいたる発展史観が根本にあったのにもかかわらず、ジョットとレオナルドという二人の画家に対するヴァザーリの記述がほぼ同じ用語でなされていることに注目したアルパースは、ヴァザーリの記述が基本的には古代末期に発する美術作品についての修辞学的形式、いわゆる、エクブラシスに則ったものであることを指摘している。こうしたエクブラシスにおいては、個々の描写に対する賞賛、あるいは、現実模倣の能力に対する賞賛は常にその作品の主題に関わる物語的文脈とか画面全体の構想という視点からなされているのであり、あえていうならば、写實的描写は常にナラティブとの関係において存在しているのである。⁹⁾

このように考えるならば、ファチオの言葉もまたこうしたエクブラシスと決して無縁ではないことに気づくだろう。ファチオの言葉が15世紀のイタリアにおいて初期フランドル絵画が高く評価されていたことについての雄弁な証言であることに疑問の余地はない。けれども、同時に、それは初期フランドル絵画もまた人文主義的絵画論の制度の中に位置づけられていく可能性を示すものであり、さらにいうならば、この制度においては、写實的描写に対する評価がナラティブという枠組の中において初めて機能することをも示唆しているのである。¹⁰⁾

III

それでは、ヤン・ファン・エイクの作品が制作されたいわば現場であるネーデルラント地方においてこうした細部描写、あるいは、写實的描写はどのように受容されていたのだろうか。残念ながら、こうしたことを説明してくれる証言はほとんど残されていない。けれども、断片的であるとはいえ、こうした問題に示唆を与えてくれるいくつかの手掛かりを指摘することは可能である。

ヤン・ファン・エイクの《教会の聖母》(ベルリン国立絵画館/fig.1)はゴシック様式の教会内部に立つ聖母の姿を描いたものであるが、この作品の最大の魅力がゴシック建築の複雑な内部構造に反射しながら教会内部を満たす光の描写であることに異論の余地はない。聖母の優美な姿はきわめて印象的であるが、それがまるで光とともに教会堂に突然出現したかのように見えることこそこの作品の最も印象深いところといえるだろう。写實的に見えるこの作品には、けれども、実は、とても不思議な表現が共存している。それは、聖母の姿

が建築に比較して異様なまでに巨大であること、そして、光が北側から差し込んでいることである。この作品は高さが僅か31cmというごく小さな絵画なのだが、そこに描かれるのはゴシックの大聖堂である。もし、北ヨーロッパでごく普通に見られるこの時期の聖堂を基準にするならば、ここに描かれる聖母は約20m近くにも達することになってしまう。また、キリスト教会の聖堂は東西方向を軸として建てられるのが通例であるから、この作品のように光が描かれているとすれば、この光は北側の窓から差し込んでいることになるわけである。¹¹⁾

このような非現実的な描写に対し、従来の図像学的研究が与えてきた解釈はおおよそ次のようなものである。神の母である聖母はカトリック教会を守り育てる象徴的存在でもあり、聖母は教会そのものの象徴ともなった。したがって、これは写實的に描かれた「教会の聖母」、すなわち、「教会の中にいる聖母」なのではなく、象徴的意味をもつ「教会としての聖母」だということである。したがって、こうした解釈によれば、北からの超自然的な光は神の光であり、不自然であるどころか、むしろ、この作品には相応しいものということになる。こうした解釈が基本的には正しいものであることを認めよう。けれども、このような図像学的解釈は、この作品の最も重要なメッセージ、すなわち、ゴシック大聖堂内にそれを圧倒するかのような巨大な聖母が写實的描写をもって出現した理由を説明してはくれない。なぜこの作品で錯視的表現(イリュージョニズム)を駆使した写實的描写が追求されたのかということについて、このような解釈は全く答を用意してはくれないのである。¹²⁾

ここでもう一度この作品を観察してみよう。聖母は右の方を向き、また、教会建築も右奥に向かってのびている。このことはこの作品が対幅の左パネルであることを示唆している。事実、この作品には2点のコピーが存在し、両者ともに左パネルには《教会の聖母》が、右パネルには寄進者の姿が描かれている。15世紀末期にブリュージュで活動した「1499年の画家」の作品(fig.2)においては室内で祈りを捧げる寄進者クリスティアーン・ド・ホントが、ホッサールトの作品では



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4

守護聖人とともに風景の中で跪き礼拝を捧げる寄進者アントニオ・シシリアーノが描かれている。¹³⁾ 聖母と現実の寄進者の肖像を対幅とした例はロヒール・ファン・デル・ウェイデンにも多くの例があり、決して異例のものとはいえないが、ハービソンなどが指摘するように、ネーデルラント地方で15、16世紀に制作された小さな祭壇画においては、多くの場合、そこに描かれた寄進者の宗教的瞑想の具体的な視覚化として聖母などの姿が描写されたことにもっと注意が向けられるべきではないだろうか。¹⁴⁾ これは、例えば、『スコットランドのジェームズ四世の祈禱書』の中のマーガレット女王が聖母を祈る場面 (fig. 3) に明らかである。この場面では聖母は光の輪のようなものに囲まれ、それが祈りを捧げる人物の心に映る幻影であることが暗示されているが、『カトリヌ・ファン・クレーフェの時禱書』や『マリー・ド・ブルゴーニュの時禱書』に含まれる聖母図 (fig. 4) が示すように、瞑想によって見ることでこのような聖母像は必ずしも光の輪のようなもので他の表現と区別されるとは限らなかったのである。むしろ、初期フランドル絵画においてはメモリンクの著名な作例 (fig. 5) が示すように、聖母と寄進者は区別されることがなく表現されることのほうが多かったといえるのかもしれない。とするならば、ヤン・ファン・エイクのベルリンの作品に描かれる聖母の姿は、現在は失われてしまった右パネルに描かれていた人物の祈りの最中に現われた不可視のヴィジョンだったと考えることができよう。このように考えることによって、初めてこの作品における聖母の奇跡的出現の意味が十分に理解されるのではないだろうか。¹⁵⁾

ヤン・ファン・エイクの時代のネーデルラント地方における信仰形態の最も大きな特徴は個人的祈念 (private devotion) あるいは、個人的敬虔 (private piety) にあったといっても過言ではない。人々は教会における典礼という公的な宗教儀式よりは、個人的な祈りや瞑想を通じて神のヴィジョンが現われることを願ったのである。¹⁶⁾ 無論、だからといって、こうした信仰形態が絵画における写実的描写という特殊な表現形式を生み出したわけではないし、ヤン・ファン・エイクの作品に観察されるような写実的な細部描写と当時の宗教感



fig.5

情が密接に結びついていたことをいくら指摘しても、それはネーデルラント絵画における写実的描写のひとつの側面を説明するものに過ぎないのかもしれない。ヤン・ファン・エイクの時代の宗教感情だけが写実的描写と結びつく特殊なものだったことを証明することは不可能であるし、また、初期フランドル絵画の重要な注文主にはイタリア人が少なくなかったという事実ひとつをとっても、ヤン・ファン・エイクの絵画に対するファチオの賞賛は多くのイタリア人に共有されていたと考えるべきであり、決して、ネーデルラント絵画がイタリア人の理解を越えた特殊な宗教感情から生まれたと考えることはできないからである。

けれども、次のことは指摘されるべきではないだろうか。すなわち、中世末期における個人的祈念の興隆をまのあたりにしたジャン・ジェルソンにとって、画像は最終的には「可視の事物から不可視のものへと心を高める」機能をもつ優れた教化手段であり、初期ネーデルラント絵画が成立するのは、いわば、画像を排そうとしたベルナルドゥスの伝統にある意味では終止符が打たれる時期に重なってもいたという事実である。¹⁷⁾ ジェルソンの画像論の意義については詳細な分析が必要となるだろう。しかし、こうした画像論と初期ネーデルラント絵画に観察される写実的表現とは決して無縁ではなかったに違いない。写実の問題にとってヤン・ファン・エイクの《教会の聖母》が

興味深いのは、必ずしも単にそこに写実的な描写が観察されるからではない。むしろ、このベルリンの作品の真の意義は、可視のものとなって現実に降り立った聖母に「実物を凌ぐばかりの姿」を与えようとしたこの時代の宗教感情を垣間見せてくれることにあるといえるだろう。「実物を凌ぐばかりの聖母の姿」という表現はヤン・ファン・エイクに対するファチオの賞賛を想起させるかもしれない。けれども、イタリアでファチオの賞賛の的となっていた精緻な細部表現や写実的表現は、ネーデルラントにおいては全く異なる文脈において受容されていたことを忘れてはならない。ネーデルラントにおいて、ヤン・ファン・エイクの写実的表現は単に見事な絵画的技術のひとつにとどまるものではなかった。それは、むしろ、宗教的機能に関わっていたのである。少なくとも、《教会の聖母》はそのような解釈を許容するのではあるまいか。

IV

最後に、こうした問題を考える上で示唆を与えてくれそうのひとつの事例を紹介しよう。いささか時代はくだるが、パティニールやヘリ・メット・ド・プレスといった16世紀フランドルの風景画がイタリアにおいて非常に人気を博したことはよく知られている。イタリアにおける風景画の受容という問題に関してはゴンブリッチの古典的ともいえる論考があるわけであるが、その基本的立場は人文主義的絵画論という理論的枠組が風景画の発展を可能にしたというものであった。¹⁸⁾ けれども、ネーデルラントにおける風景画の意味や機能を十分に理解するためには、いささか唐突であるかもしれないが、むしろ、フェデリーコ・ボローメオの風景画に対する認識に目を転じるのが有益であるように思われる。¹⁹⁾ 彼は1600年前後のイタリアにおける最も傑出した人物の一人であるが、同時に、フランドル絵画の庇護者としてヤン・ブリューゲルやパウル・ブリルなどに作品の制作を依頼している。したがって、ある意味では、ボローメオはおおよそ150年前にヤン・ファン・エイクの作品を高く評価したバルトロメオ・ファチオの末裔でもあったのである。ボローメオの絵画に対する考え方で最も重要な点は、視覚的レベルで絵画を受容することと宗教的レベルで絵画を受容することの間に齟齬を発見するどころか、むしろ、風景画や静物画は宗教的瞑想のための装置であるとして、こうした新興の

絵画ジャンルを積極的に擁護したことにある。《花をまく天使のいる冬景色》(ミラノ、アンブロジーアーナ美術館/fig.6)はヤン・ブリューゲルとハンス・ロッテンハマーの二人の共作になるもので、1595年頃にボローメオによって制作が依頼された作品である。ボローメオはこの作品が「神秘的効果」をもっていることを指摘しながら、次のように述べている。²⁰⁾

「美しい花々と凍るような雪は自然の両極であるかのようだ。つまり、冬景色によって地上の悲惨さが、春によって天上の喜びが表現されているかのように見えるのである。でも、実をいえば、私がこの作品の制作を依頼したとき、私はどのような象徴も神秘も考えてはいなかった」。

こうした発言は、まるで、ボローメオが風景画それ自体を目的として自然主義的に鑑賞していたことを想像させるのであるが、ボローメオにとって自然は神の善き部分の発露にほかならなかったということ忘れてはならないだろう。このような考えにおいては、風景描写は宗教的瞑想のための重要な手段であり、たとえ、そこに宗教的モチーフが描かれない場合であってさえ、それは宗教的雰囲気濃厚にたたえた神聖な場であった。それゆえ、自然が実物そっくりに描写されることはそれだけで重要な意味をもっていたのである。絵画のこのような受容の仕方はわれわれを再びヤン・ファン・エイクの《教会の聖母》をめぐる議論へと立ち帰らせることになるだろう。無論、ヤン・ファン・エイクとヤン・ブリューゲルの作品を同一に扱うことはできないかもしれない。けれども、この二人の画家においては「写実的描写」がなんらかの意味をもっていたのであり、そして、少なくとも彼らの特定の作品において、それは作品の宗教的機能に関わっていたのである。²¹⁾

註

- 1) 本稿は1995年5月27日から29日にかけて同志社大学で開催された第48回美術史学会全国大会におけるシンポジウム(テーマ「写実の実とは何か」司会/辻 成史)の基調報告のために用意された拙稿に加筆したものである。草稿を読み、適切な御意見を寄せてくださった辻 成史、元木幸一の両氏に感謝いたします。
- 2) ファチオについては次の文献を参照せよ。なお、日本語訳は前川による。M. Baxandall, 'Bartholomaeus Facius on painting. A 15th-century manuscript of the "De Viris Illustribus"', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, pp.90-107; 前川誠郎「婦人入浴図考」、『図書』、1976年2月号、pp.22-30。
- 3) ヨハネス・ホイジンガ『中世の秋』(堀越孝一訳)、中央公論社、1971年、pp.487-489。日本語訳は一部筆者によって改変。
- 4) Baxandall, *op.cit.* p.92 また、人文主義絵画論の問題については次の文献を参照せよ。レンセラー・W.リー、『詩は絵のごとく』(森田/篠塚訳)、『絵画と文学』(中森義宗編)、1984年、中央大学出版部、pp.193-362; M. Baxandall, *Giotto and the Orator. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, 1971。
- 5) Baxandall, *op.cit.* (1964); 前川前掲論文。なお、日本語訳は筆者による。
- 6) この点については次の文献を参照せよ。Paula Nuttall, *Decorum, devotion and dramatic expression: Early Netherlandish painting in Renaissance Italy*, in *Decorum in Renaissance Narrative Art* (edited by Francis Ames-Lewis and Anka Bednarek), London, 1992, pp.70-77。



fig.6

- 7) アルベルティ『絵画論』(三輪福松訳)、中央公論美術出版、1971年、pp.51-52。なお、日本語訳は同書による。
- 8) ヴェザーリ『ルネサンス画人伝』(平川/小谷/田中訳)、白水社、1982年、pp.27-28およびp.146。なお、日本語訳は同書による。
- 9) S. Alpers, "Ekphrasis and Aesthetic Attitude in Vasari's Lives", *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 1961, pp.190-215. ナラティヴと連動させて写実的描写の意義や機能を考察しようとするアルパースの考え方は彼女の著書である『描写の芸術』の基調をなすものでもある(スウェーラー・アルパース『描写の芸術』、幸福 輝訳、ありな書房、1993年)。また、エクフラシス全般については次の文献を参照せよ。*Beschreibungskunst-Kunsthreibung* (herausgegeben von G. Boehm und H. Pfotenhauer), München, 1995.
- 10) 無論、これは写実というものの概念の一面に過ぎない。例えば、主として博物学的関心から生まれた風景や動植物の写生などをナラティヴの視点から評価することはできないからである。写実をめぐるこれまでの言説が様式論から脱却できなかった理由のひとつは、多元性を認識することなく、あらゆる写実的な視覚表現を一元化してそこにひとつの判断基準をもちこもうとしたためではないだろうか。
- 11) 『教会の聖母』については次の文献を参照せよ。Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, pp.144-48; E. Herzog, "Zur Kirchenmadonna van Eyck", *Berliner Museen*, 1956, pp.2-16; E. Dhanens, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, pp.282-291; C.J. Purtille, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, 1982, pp.144-156; C. Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London, 1991, pp.169-187. この作品の制作年代について、パノフスキーはじめ多くの研究者は1432年のゲント祭壇画以前という説をとっていたが、近年はダーネンスをはじめとして1430年代後半に置こうとする研究者が多い。筆者もこのクロノロジーに賛成したいと思うが、このことはヤン・ファン・エイクの確証ある作品をゲント祭壇画以前から奪うことを意味し、彼の初期作品についての議論は一層の暗闇におおわれることになった。
- 12) 図像学的研究の意義を十分に認めながら、神学的体系からではなく、より民衆的な宗教感情からこの作品の意義や機能を問い直そうとするハービソンの立場は今後の初期ネーデルラント絵画の研究にとって示唆するところが大きいように思われる。Harbison, *op.cit.*
- 13) ヤン・ファン・エイクの作品の再構成という観点からは「1499年の画家」の作品がより重要である。この画家については次の文献を参照せよ。*Primitifs flamands anonymes*, Bruges, 1969, pp.57-64, 211-216; P.Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 1985, pp.125-130; *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, pp.521-523.
- 14) C. Harbison, "Vision and Meditations in Early Flemish Painting", *Simiolus*, 1985, pp.87-118.
- 15) 『教会の聖母』においては聖母の右奥に木彫の聖母像が見られる。明確な根拠はないとはいえ、この作品の真の主題が聖母の奇跡的出現であるとするならば、教会に置かれていた木彫の聖母像が生身の聖母として蘇ったまきにその場面がベルリンの作品では描写されているという解釈も成り立つように思われる。例えば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの代表作である『十字架降下』(ブラド美術館)を考察する場合、生命を与えられた彫像という視点は重要な意味をもつであろう。
- 16) こうした宗教感情を最も具体的な行動で示すものに巡礼があった。初期ネーデルラント絵画において巡礼という概念がどのような形で関わっていたのかという問題についての包括的研究はまだなされていないが、個人的祈念と巡礼とが表裏一体の関係にあったことを忘れてはならないだろう。個々の作品、あるいは、個々の画家と巡礼との関係についてはすでに多くの言及がなされている。「フレマルの画家」の手になる『メロッド祭壇画』(メトロポリタン美術館)や『キリスト埋葬』(ロンドン、コートールド研究所美術館)、あるいは、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの『コロンバ祭壇画』(アルテ・ピナコテーク)には明らかに巡礼者と思われる人物が描かれている。他方、「フレマルの画家」と同一視されているロベール・カンパンが1432年南フランスに巡礼を行なったことが記録から知られているし、1450年にロヒール・ファン・デル・ウェイデンはローマに巡礼している。また、ヤン・ファン・エイクが1426年にフィリップ善良公のために遠隔地に巡礼をしたことも記録は伝えている。こうした巡礼の本質的動機が個人的救済、あるいは、贖有にあったことはいままでの言及が、絵画史の枠組において興味深いのは、巡礼の発展に伴って、聖地をも含めた巡礼にまつわる時空間の聖化という現象が生まれ、結果として、異国の景観や事物をも含めたさまざまなものの記憶を集積することが信者たちの強い関心となったことである。つまり、巡礼者にとってはそれが聖母像であろうと、風景だろうと、巡礼と結びつくものはすべて視覚化され、また、そうされることによって祈りの対象となったのである。このような宗教感情が事物を実物として描写することに對する強い願望をはぐくんだと想像することは十分に可能である。このような考え方は、一見、根拠のないもののように思われるかもしれない。しかし、それが決定的なはずではないことは他の作例からも推測することができる。15世紀末期から16世紀初頭にかけて制作されたフランドルの多くの写本画において極端なまでの錯視的表現(イリュージョンイズム)が発展したことは周知の事実である。『ナッサウのエンゲルベルトの時禱書』の中の「聖女バルバラ」を描いた写本頁には花や昆虫が紙面いっぱいに描かれている。それらは細部まで入念に描かれ、影まで与えられている。こうした表現に対しては、これまで様式的立場から言及されるばかりであったが、カウフマンはこれに異議を唱えている。カウフマンによれば、そうした表現が生まれた最も大きな理由は巡礼者による宗教的、あるいは、社会的習慣にあった。巡礼者は時禱書を携行して巡礼に行くのが通例であり、彼は巡礼の際に収集したさまざまな記念の品を時禱書に挟み込む習慣があった。巡礼具とも呼ぶべきさまざまな事物、すなわち、巡礼のバッジ、金属製の小さな祈念像、メダルなどが時禱書に挟み込まれることによって、その巡礼は個別化され特別な意味が与えられた。同じ時禱書の「聖母子」を描いた頁には巡礼のバッジや小聖像などが多数描かれているが、このようなものが時禱書に描かれ、さらに、描かれる対象が巡礼具から巡礼の際に収集されたであろう植物や昆虫などまでに拡大されるのはごく自然なことだったというのがカウフマンの指摘である。ここで巡礼の問題をこれ以上詳述することはできないが、我々が想像する以上にこの時代と巡礼という習慣との結びつきは強かったものと思われる。Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature*, Princeton, 1933, pp.11-48(なお、蛇足ながら一言。カウフマンのこの優れた研究の翻訳が最近工作舎から刊行されたのは歓迎すべきことであるが、日本語の書名『綺想の帝国』が端的に示す通り、原著とはかなり趣の異なるものとなってしまったことは否定できない。日本の一般の読者にとってあまりに特殊であるという理由から、原著ではかなりの部分を占めている多くの資料が翻訳では削除されている。原著者の意向とは関係なく、翻訳の編集に携わる者が資料部分を削除したりすることがどの程度まで許されるのかどうかについて筆者は明確な基準をもってはいない。けれども、原著に変更を加えてまでして翻訳を刊行しようとするのであれば、原著の意義を詳述する解題が付けられるというのが当然ではないだろうか。訳者はあとがきで原著の意義や原著が提起した問題の広がりなどについて全ふれてはいない。訳文が比較的こなれている——いさかこなれて過ぎてかえって意味が曖昧になってしまった部分も少なくないような気がするが——だけに一層残念でならない)。巡礼という概念から初期ネーデルラント絵画を論じたものとして次の文献がある。Matthew Botvinick, "The Painting as Pilgrimage: Traces of a Subtext in the Work of Campin and his Contemporaries", *Art History*, 1992, pp.1-17; R.L.Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia, 1988.
- 17) S. Ringbom, "Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux-Arts*, 1969, pp.159-170.
- 18) E. Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", in idem, *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp.107-121.
- 19) D. Freedberg, "The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands, Decoration and Devotion", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1981, pp.115-50; P.M. Jones, "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca.1600", *The Art Bulletin*, June 1988, pp.261-272.
- 20) 『花をまく天使のいる風景』については次の文献を参照せよ。K.Ertz, *Jan Brueghel d. Ä. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979, pp.503-504; *Fiamminghi a Roma*, Bruxelles, 1995, pp.118-122.
- 21) ヤン・ファン・エイクやヤン・ブリューゲルによる作品がすべて宗教的機能をもっていたわけではない。けれども、宗教的機能が希薄な作品においても彼らの作品は同じような「写実性」を宿しているのだから、彼らの作品がもつ「写実性」を宗教的機能から説明することはできないという議論に筆者は賛同しない。肖像画や世俗主題の絵画がその機能や表現形式において宗教画と異なるものであることはいうまでもない。しかし、同時に宗教画-世俗画の境界画定の作業は単に形式的な観点から行なわれてはならないことを明記すべきであろう。宗教的モチーフの有無だけが宗教画と世俗画とを分かつ基準になってしまうのであれば、例えば、聖人や聖書の物語に由来する人物の登場しない風景画に宗教的機能はないことになってしまうが、フェデリコ・ボローメオの言葉が示すように、それは決して正しい解釈ではない。本文でも指摘したように、筆者は必ずしもある宗教画がもっていた特定の機能が「写実性」という表現を呼び寄せ、次いで、そういった表現的特質が非宗教主題の絵画にも浸透していったという道程を考えているわけではない。けれども、ヤン・ファン・エイクやヤン・ブリューゲルの絵画を生み出した社会において、絵画の宗教的機能は決して特殊なものではなく、むしろ、絵画が担うべき基本的要件でさえあったように思われる。とするならば、絵画の宗教的機能についての議論は、絵画のごく特殊な領域についての議論にとどまるものではなく、それは絵画そのものに関するさまざまな問題を照射するものといえるだろう。ヤン・ファン・エイクを賞賛するファチオの証言は、ある意味では「芸術論」という文脈において執筆されたものといえよう。そこに「宗教論」は登場しない。けれども、ヤン・ファン・エイクの作品が制作された当のネーデルラントにおいては、「芸術論」の枠組で絵画を語るものがきわめて困難な状況がある。そこには「宗教論」はあっても、「芸術論」はないように思われるからである。ネーデルラントにおいても語るべき「芸術論」があったのか、あるいは、「芸術論」

と「宗教論」という二分法自体が無効であり、初期フランドル絵画における写真の問題を考察するにあたって他の発想をもつ必要があるのかについては今後の課題としたい。

Realism, Narrative and Devotion

— Notes on Realistic Representation in Early Flemish Painting

Akira Kofuku

The terms “realistic representation” and “realism” are often used to describe early Flemish painting and 17th century Dutch painting. If we were to consider the stylistic characteristics of these paintings, we might naturally consider that, in a certain sense, these terms are appropriate for the description of paintings in the age of Jan van Eyck and Dutch painting of the 17th century. However, the concept of “realism” distinct from subject matter is only a nineteenth century phenomenon, and this term cannot be applied unconditionally to the works of Jan van Eyck and Dutch painting. In the case of paintings from the Renaissance and Baroque periods, with their emphasis on history painting, the term “realistic representation” first had a particular role in a narrative context, and there are a considerable number of cases where a cautious response is necessary, even if on first glance we interpret a comment as praise of “realistic representation”. Bartolomeo Facio's praise of the “realistic representation” observed in Jan van Eyck's paintings is extremely famous proof of this sentiment from around the middle of the 15th century. However, Facio is not necessarily unrelated to humanist painting theory, and we cannot interpret these words as simple praise of realism. Conversely, “realistic representation” was strongly connected to religious sentiment in the Low Countries. Even if van Eyck's “realistic representation” was an object of praise, it was accepted in his homeland in a clearly different context from that of Facio's praise from his humanist painting theory standpoint. This article, in addition to an examination of the evidence of Facio's praise for van Eyck's “realistic representation,” considers the relationship between the question of realism in early Netherlandish paintings and the religious sentiments of the late Medieval period. This paper is a revised version of my paper presented in May 1995 in the Symposium at the meeting of the 48th Japan Art History Society held at Doshisha University.

Several Drawings by Jacopo Tintoretto and their Connection with his Paintings ¹

Michiaki Koshikawa

Since the publication of the standard catalogue of Tintoretto drawings by Prof. Paola Rossi in 1975, ² our knowledge on this subject has been occasionally enriched both by the appearance of unpublished drawings and by new observations on the connection between extant drawings and finished paintings. In fact, some of the drawings which had been rejected either by the Tietzes ³ or Rossi on a stylistic basis can be maintained as Jacopo's autograph works because of their direct link with painted works.

A typical example is a sheet representing a standing nude at the Fitzwilliam Museum, Cambridge (inv. 2248) which Mr. David Scrase has recently identified as an autograph study for one figure in the vast and crowded canvas of the *Golden Calf* at the Church of the Madonna dell'Orto, Venice.⁴ In light of this connection, the drawing's authenticity seems quite convincing and its style, with all of its laconic characterization, appears entirely consonant with that of the unanimously accepted sheet at the Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (inv. A E 1439), a preparatory work for the same painting.⁵ This case clearly suggests the potential for the further discovery of authentic drawings among those which earlier authors rejected on a stylistic basis or for their "weakness."

Such a review is not only possible, it is obligatory before we can reach a revised *corpus* of Jacopo's graphic production, and this short paper, in its observations on a few drawings which I believe to be by Jacopo, will continue in this vein of supplemental material, revising some former interpretations and adding information to others.

My first example is a black chalk drawing of a *Seated Man* presently in an American private collection (fig. 1).⁶ This sheet appeared at Christie's, London in 1974 as a possible study for a figure of the seated old man in Jacopo's youthful masterpiece, *The Presentation of the Virgin* in the Church of Madonna dell'Orto.⁷ Then, in 1976, the drawing was exhibited at the Los Angeles County Museum of Art, this time as a study for Isaak in the *Abraham and Isaak*

painted for the ceiling of the upper hall of the Scuola di S. Rocco, Venice, and by necessity was assigned a date in the late 1570s.⁸ Neither of these interpretations is convincing, and, in fact, the drawn figure exactly corresponds to the figure of Christ in the small altarpiece representing *Dead Christ with St. John, Mary Magdalene and Donors*, first published by Pallucchini in 1969 as dating to the early 1560s (fig. 2).⁹ The prototype for the posture of this seated figure can be found in the old man in the Madonna dell'Orto *Presentation*. This *Seated Man* drawing must have been a modified version of a now-lost preparatory study for the *Presentation* which the artist kept in his workshop. Such a process of re-using the same posture with slight modification in different contexts is quite common in Tintoretto's working method.

The quality of this drawing is quite high, and its style can be compared, among others, to a powerful study of a *Man Fallen on the Ground* in the Fitzwilliam Museum which was recently identified by Prof. W. R. Rearick as a study for a right foreground figure in the enormous *Last Judgement* in the Church of Madonna dell'Orto.¹⁰ Such comparison seems to confirm the dating of both the drawing and the finished painting to the early 1560s.

My second example is a sheet in the British Museum, representing a seated, clothed man drawn in black chalk (fig. 3).¹¹ Tietze and Tietze-Conrat observed certain weaknesses in this sheet and assigned it to the category of "Drawings by Tintoretto shop",¹² and consequently this drawing has never been mentioned in the Tintoretto literature. Quite recently, however, an interesting painting attributed to Tintoretto appeared in the London market (fig. 4).¹³ The composition of this painting is nearly identical to Jacopo's well-known late work in the Christ Church Picture Gallery,¹⁴ *The Martyrdom of St. Lawrence*. Allowing for clothing differences, it is clear that the figure in the British Museum sheet is a preparatory study for the central figure of the elders seated in the background of the painting. This figure was so modified in the Christ Church painting that



fig. 1
Jacopo Tintoretto, *Study of a Seated Male Nude*, private collection.
(Photo: by courtesy of Christie's, London)



fig. 2
Jacopo Tintoretto, *Dead Christ with St. John, Mary Magdalene and Donors*, private collection.



fig. 3 Jacopo Tintoretto, *Study of a Seated, Clothed Man*, The British Museum.
(Photo: Trustees of the British Museum, London)



fig. 4 Attributed to Jacopo Tintoretto, *The Martyrdom of St. Lawrence*, private collection, London.



fig. 5 Jacopo Tintoretto, *Study of a Nude Man Stooping*, Victoria and Albert Museum.
(Photo: the Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, London)

the connection with the drawing has never been noted.

The relationship between the two painted versions of the *Martyrdom of St. Lawrence* is rather complicated. While the pictorial quality of the London painting seems to suggest a considerable degree of workshop intervention in the execution, this version, as Rossi rightly observed, seems to reflect Jacopo's own initial compositional ideas. Ridolfi relates that Jacopo received a commission for an "istoria di San Lorenzo" for the Bonomo family chapel in the Church of S. Francesco della Vigna, Venice, and when Jacopo's painting was rejected, it was replaced by a painting of the same subject by Girolamo da Santacroce.¹⁵ According to Rossi, the size of a copy of the original replacement by Santacroce is very similar to that of the London painting.¹⁶ Furthermore, the figure of the executioner on the right in the London painting, rather than the same figure in the Christ Church painting, corresponds more closely to Jacopo's authentic preparatory study now in the Victoria and Albert Museum (fig. 5).¹⁷ Rossi concluded that the two versions, one small and the other large, are not the *modello* and the final canvas; rather, the London version may be identified as that begun for the chapel in

S. Francesco della Vigna probably in the 1570s, while the Christ Church version was painted independently in the late 1580s.¹⁸

Returning to the British Museum drawing, comparison with the Victoria and Albert drawing reveals stylistic similarities, e.g. in the summary depiction of forms in chalk lines with broad, light hatching, and particularly in the characterization of the face. In my opinion it is reasonable to consider that both sheets were drawn as studies for the Bonomo family commission during the 1570s.

My third example, whose present whereabouts are unknown, is a sheet which appeared at Sotheby's, London in 1977 (fig. 6)¹⁹ as a study for the figure in the lower left corner of the *Last Judgement* in Madonna dell'Orto. This sheet shows a foreshortened figure in black chalk. The left arm and shoulder are quite deformed, and this detail might be enough to make one doubt the attribution to Jacopo. The old inscription "G. Tintoretto" at one corner of the sheet shows that a collector believed that the sheet represented a standing man leaning sharply backward (and Sotheby's catalogue repeats this interpretation, regarding it as preparatory for a standing figure). But this is a misreading of the pose. This squared study is actually



fig. 6 Jacopo Tintoretto, *Study of a Male Nude*, private collection.
(Photo: by courtesy of Sotheby's, London)



fig. 7 Jacopo Tintoretto, *Virgin Appearing to St. Jerome*, Ateneo Veneto, Venice (detail).

preparatory for the figure of one of the flying angels in the *Virgin Appearing to St. Jerome*, painted for the Scuola di S. Fantin, Venice, now the seat of the Ateneo Veneto (fig. 7).²⁰ The correspondance of form, especially in the right arm and hand, seems exact enough to confirm the direct connection between the drawing and the painting, while also providing an explanation of the deformation of the left arm of the figure in the drawing. In the finished painting this section is completely hidden behind the Virgin's clothes, and it would seem that the left arm in the drawing is a later addition by another, less experienced hand.

The S. Fantin altarpiece has been variously dated by scholars: the 1560s (Rearick), the 1570s (von der Bercken, Pallucchini, De Vecchi), or 1582-83 (Rossi).²¹ The style of the drawing comes close to that of the group of drawings for the paintings in the Sala Superiore of the Scuola di S. Rocco (1575-81),²² and this may suggest the later date. A similar flying posture was adapted, in the usual repetitive use of stock motifs, for the *Resurrection* in the Sala Superiore and for the *Origin of the Milky Way* (National Gallery, London), both roughly from the same period.

These three examples, somewhat marginal in their status, are nonetheless significant in that their connection with finished paintings can be firmly established. They once again underline how figural studies functioned in the working process of Tintoretto. While these studies are primarily working tools destined to be enlarged in a specific oil painting through squaring, their characteristically "abstract" quality, in the sense that each figure is isolated, devoid of scarcely any secondary motifs to show its compositional context, produces the impression that they were sheets from some voluminous pattern-book. Thanks to this very character, these "patterns" could be slightly modified for easy and repeated use in different compositions. Undoubtedly, the accumulation of such patterns in the workshop provided a firm basis for the facile and speedy execution of large, complicated compositions populated by innumerable figures showing a great variety of postures.

The fact that single-figure studies occupy an overwhelmingly high proportion of the surviving drawings by Jacopo seems to attest to their utilitarian importance for the heirs of the Tintoretto workshop. The son Domenico, who inherited from Jacopo "tutte le cose pertinenti alla professione mia",²³ left, in his turn, all of his workshop equipment to his principal heir Sebastian Casser and to his brother Marco. A salient part of this legacy consisted of "schizzi dal natural" and "tutti li schizzi... de mio padre".²⁴

Rossi (in *La chiesa del Tintoretto*..., pp. 97-98) accepts this view.

- 8 E. Feinblatt, *Old Master Drawings from American Collections* (exh. cat. Los Angeles County Museum of Art), New York, 1976, p. 48, no. 49 cites Mr. Frederick Schab's ideas regarding the purpose of this drawing.
- 9 R. Pallucchini, "Inediti di Jacopo Tintoretto," in *Arte Veneta*, XXIII, 1969, pp. 48-50; see also Rossi, in R. Pallucchini and P. Rossi, *Tintoretto: le opere sacre e profane*, Milan, 1982, p. 180, no. 229.
- 10 Inv. PD, 34-1959; see Scrase, in *Da Pisanello a Tiepolo*..., p. 74, no. 28.
- 11 Inv. Fawkenner 5212-11. Black chalk heightened with white on faded blue paper, squared. 236 × 171 mm.
- 12 Tietze and Tietze-Conrat, *The Drawings*..., no. 1839.
- 13 P. Rossi, in *The Cinquecento*, Walpole Gallery, London, 1991, pp. 44-47, no. 18.
- 14 For the Christ Church painting, see Rossi, in Pallucchini and Rossi, *Tintoretto: le opere sacre*..., p. 230, no. 453.
- 15 C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venice, 1648, ed. D. F. von Hadeln, Berlin, 1924, vol. II, p. 52.
- 16 See note 13 above.
- 17 Inv. Dyce 241; see Rossi, *I disegni*..., pp. 44-45, fig. 179.
- 18 According to Rossi, the chronological range for the execution of the painting is 1569-1576 (her entry cited in note 13 above, p. 47, note 5). In my opinion, however, the actual appearance of the London painting does not justify the full authorship of Jacopo. Its nocturnal representation conveys a rather prosaic feeling, and one may find similar stylistic characteristics in the scene of the *Circumcision* in the Sala Terrena of the Scuola di San Rocco, Venice, generally attributed to Domenico Tintoretto and dated ca. 1587. It may be suggested, therefore, that the painting was once left incomplete, only to be finished (or virtually repainted) by the son many years later.
- 19 Sotheby's, London, December 5, 1977, lot 28. Black chalk on blue paper, squared. 225 × 174 mm. I am grateful to Mrs. Elizabeth Llewellyn for providing me with a good photograph of this work.
- 20 Rossi, in Pallucchini and Rossi, *Tintoretto: le opere sacre*..., pp. 222-223, no. 425.
- 21 See Rossi's entry cited in note 20 above.
- 22 Cf. Rossi, *I disegni*..., figs. 105-116.
- 23 The testament of Jacopo Robusti, cited in C. Ridolfi, *Vite dei Tintoretto da Le meraviglie dell'arte* [1648], Venice, 1994, pp. 127-128.
- 24 The testament of Domenico Robusti, cited in Ridolfi, *ibid.*, pp. 132-133.

付記:本稿は、1994年5月29日～6月2日にロンドン、大英博物館およびヴィクトリア・アンド・アルバート美術館を会場として行なわれた第14回国際版画素描学会員会議における口頭発表原稿に手を加えたものである。その内容は、平成6年度科学研究費補助金(一般研究(A)、「西洋美術研究支援画像データベースと画像処理」、研究代表者:波多野宏之)による、ティントレット素描作品のデータベース化作業の成果の一部である。

Notes

- 1 This article is a revised version of a paper read at the XIV Convention of the International Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art, held in London 29 May — 2 June 1994. I would like to express my sincere gratitude to Mr. David Scrase of the Fitzwilliam Museum, Cambridge, president of that convention, who offered me the chance to read my modest contribution at such a prestigious meeting. My special thanks go to Mr. Nicholas Turner, formerly Deputy Keeper of the Department of Prints and Drawings of the British Museum, for his kind help during my research on Tintoretto drawings in British collections in 1991.
- 2 P. Rossi, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Florence, 1975.
- 3 H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, 1944.
- 4 See "Two Drawings from the Ricketts and Shannon Collection at the Fitzwilliam," in *Master Drawings*, XX, 1982, pp. 30-33 and *id.*, in *Da Pisanello a Tiepolo: Disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge* (exh. cat. Fondazione G. Cini, Venice), Milan, 1992, p. 62, no. 22. See also P. Rossi, in L. Moretti, A. Niero and P. Rossi, *La chiesa del Tintoretto: Madonna dell'Orto*, Venice, 1994, pp. 111-115.
- 5 Rossi, *I disegni*..., pp. 17-18, fig. 67.
- 6 Black chalk on grey paper, squared. 226 × 213 mm. I am grateful to Mr. Hugo Chapman for providing me with a good photograph of this work.
- 7 Christie's, London, March 28, 1972, lot 43 ("Perhaps a study for the old man seated at the feet of the High Priest in The Presentation of the Virgin").

喜多崎 親

I

1959年、フランス政府より寄贈返還された松方コレクションの中に、ルノワールの初期の大作が一点含まれていた。今日国立西洋美術館の印象派のコレクションを代表する作品の一つとなっているこの油彩画は、1961年に刊行された『国立西洋美術館総目録』以来、《アルジェリア風のバリの女たち》という邦題を与えられている。この邦題は同カタログで採用された仏語題名 *Les Parisiennes déguisées en Algériennes* の翻訳と思われるが、この仏語題名は、直訳すれば「アルジェリア風に装ったパリの女たち」となり、そこに描かれているのが、アルジェリア風の衣装を身に着けてはいるもののパリの女性たちに他ならないことを意味している。

場面はオリエント風の敷物や飾り箱、履物や装身具が散乱した室内である(fig.1)。画面中央に薄ものをまとった女性が坐り、右側に



fig.1 ルノワール《アルジェリア風のバリの女たち》東京、国立西洋美術館

坐る黒い髪の女性が捧げ持つ鏡を見ている。左からは上半身をあらわにした黒い束髪の女性が、恐らく眉を描いているのであろう、細い化粧道具を持って中腰になり、中央の女性の方を向いている。奥には模様を描いた箱があり、そこに坐った黒髪の女性は、窓から部屋の外を覗いているようなそぶりを見せている。画面を観るものはこの一見して東洋趣味の横溢した画面に圧倒されつつも、この中央の主人公たる女性が豊かな金髪を誇る白人の女性であることを看取って納得する。なるほどアルジェリア風のバリの女たちなのだ。

しかし、フランスに残留していた際の松方コレクションのリストの中では、この作品は《ハーレム》(*Harem*)という題名で記載されていた。¹⁾ 言うまでもなくハーレムとは一夫多妻を認めたイスラム社会の後宮を意味する言葉である。《アルジェリア風に装ったパリの女たち》と《ハーレム》という二つの題名は、共にオリエント趣味の色濃いものであり、画面の持つ雰囲気と矛盾しない。そして恐らくはそれ故に、これまでこの作品に言及する多くの文献は、無自覚にこの二つの題名のうち一方を選び、或いは両者を併記しながら、題名と主題とを巡る論議を不問に付してきたのである。²⁾ だが、題名としての《ハーレム》と《アルジェリア風に装ったパリの女たち》とが意味するものの違いは歴然としている。蓋し前者は作品がイスラム社会の風俗を描いたことを意味するのに対し、後者はあくまでパリの光景を描いたことを意味するからである。とすれば、ルノワールがこの作品で扱った主題は果してどちらであったのだろうか。また、こうした二重の題名は何処から生じたのだろうか。本論の目的は、この作品の主題と題名とを巡る問題を近代美術史の言説の中で考察することにある。

II

《アルジェリア風に装ったパリの女たち》(D.84. 以下西美作品とする)³⁾の中央の女性が、実際にパリの女性をモデルとしていることはほぼ定説となっている。それはルノワールの恋人でモデルも務めたリーズ・トレオで、彼女は1868年に描かれた《夏に》(D.33.ベルリン、国立美術館/fig.2)をはじめ1860年代の後半に度々ルノワールの作品のモデルとなっているが、西美作品が完成された1872年、ジョルジュ・ブリエール・ド・リールと結婚する。リーズに関する論文を書いたクーパーは、実際にはもうポーズをとることはなかったはずのリーズの面影が、西美作品の手前の3人の女性すべてに反映しているとまで主張している。⁴⁾ 現実にはこの作品がリーズの思い出に捧げられたものな



fig.2
ルノワール《夏に》ベルリン、国立美術館

のか、或いはリーズがモデルを務めた最後の作品なのかは分からないが、西美作品中央の金髪の女性と右下の黒髪の女性の双方の面差しに、リーズの幾分エキゾチックな顔立ちの特徴を認めることは決して不可能ではない。その意味では、この作品はまさしく《アルジェリア風に装ったパリの女たち》なのである。

だが、一般的に言ってモデルがパリの女性だからといってその作品の主題がパリの光景を扱ったものであるとは限らないことは言うまでもない。事実、既に1870年のサロンに、ルノワールはやはりリーズをモデルにした作品(fig.3)を出品しているが、その横長の画面い



fig.3 ルノワール《アルジェの女》ワシントン、ナショナル・ギャラリー

っぱいにクッションにもたれ掛かるオリエント風の衣装を身に纏った女性を描いた作品は、明らかにオダリスクの系譜に属するものであり、ルノワール自身、サロンには《アルジェの女》(D.48.ワシントン、ナショナル・ギャラリー)という題名で出品したのである。⁵⁾ ルノワールは1881年にアルジェリアを訪れることになるが、この時にはまだアルジェリアはおろかオリエント世界に足を踏み入れたことはなく、こうした主題を描くにも確かに自らのアトリエでパリのモデルたちにポーズをさせ、想像のオリエントを組立てていくしかなかった。その点では西美作品もこの《アルジェの女》と全く同じ設定に置かれているといってよい。だが西美作品は「アルジェの女たち」とは呼ばれなかった。

1872年のサロンに落選した⁶⁾西美作品に就いては、サロンのカタログなど題名や題材を明らかにするような資料はなく、ルノワール自身による言及も見つかっていない。最も直接的なものは、1919年に刊行された画商ヴォラールによるルノワールとの対話で、それによれば、ルノワール自身がこの作品を《ハーレム》と呼んでいたことになる。⁷⁾ 1860年代の終わり頃の作品に就いて語るルノワールに、画商は「《ハーレム》はその頃の作ではないですか」と問いかける。それに対するルノワールの答は以下のようなものであった。「『ハーレム』はまさに1869年です。あの作品がまだ存在しているのは奇跡といっていいでしょう。あれを描いた直後、私は引越したのですが、ずっと大作を抱え込むのは嫌でしたから、前のアトリエに置いてきてしまったのです」。その後この作品は前のアトリエの管理人が保管しておいてくれたおかげで失われずに済み、やがて他の4点の作品等と共に売却されたという。

この対話の中には、画面構成などに触れた部分はなく、また制作年代も西美作品の画面左下に記された1872年という年記からは3年

ほど遡るが、他の作品とは考えられない。例えば、既に触れたリーズをモデルとする《アルジェの女》は1870年のサロンに出品されているところから、1869年に制作されたというこの《ハーレム》を《アルジェの女》と考えることもできそうだが、ここで「大作」と訳した *grandes machines* という言葉は通常数メートルに及ぶ歴史画等の大画面を示すものであり、69.2×122.6cmにすぎない《アルジェの女》のことは考えにくい。また、ヴォラールがその後一貫して西美作品に《ハーレム》の名を冠していたことは、図版を伴った彼の他の著作でも確認され、⁸⁾ これまでこのヴォラールの文章に記述された作品を西美作品とすることに対する異論も提出されていない。⁹⁾

ところで、このヴォラールの回想に先駆けて、西美作品の題名には混乱が生じていた。《ハーレム》という題名が文献上に初めて現れるのは、1913年のミルボーの著作¹⁰⁾であり、この題名は同年画商のベルネム＝ジュヌによって開かれたルノワール展のカタログ¹¹⁾を経て、1914年のロンドンに於けるフランス美術展カタログ、¹²⁾ 1918年のヴォラールのルノワール作品カタログ、¹³⁾ そして既出の1919年のヴォラールの回想へと受け継がれた。ルノワール自身が書き記したものなど直接的な証拠はないものの、画家が存命中の展覧会が二つ、それに間接的とは言えルノワール自身の言葉を伝えるヴォラールの文章が《ハーレム》を採用していることは見逃せない。

これに対し《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名は、*Parisiennes habillées en Algériennes* として、1906年のテオドール・デュレの『印象派の画家たち』¹⁴⁾に初めて見出され、1911年のマイヤー＝グレーフェの『オーギュスト・ルノワール』¹⁵⁾に受け継がれているように、早くから評論家によって用いられていた。その後リヴィエールとジャンモが同様の意味をもつ題名を採用し、¹⁶⁾ 1924年にデュレが著したルノワールのモノグラフでは、《アルジェリア風に装ったパリの女たち》の後ろに括弧をして《ハーレム》の名が併記された。¹⁷⁾ また、レイは1831年のモノグラフで、《ハーレム》という題名を掲げながら、「その本当の題名は《アルジェリア風に装ったパリの女たち》(*Parisiennes habillées en Algériennes*)である」とわざわざ註記したが、¹⁸⁾ その場合も根拠は明らかにされていない。

興味深いのは、西美作品に関する今日知り得る最も早い記録に現われた題名である。前述したヴォラールの回想の中でルノワールは、《ハーレム》と共に売った作品の中には《園亭》《シスレーの肖像》《唇に指を当てる女性》、それに「買い手自身の肖像」があったと言っているが、それらはすべて1887年に新聞に掲載されたポール・アレクシスによるコレクターのミュレルの蒐集品の一覧表に含まれており、そこに《モンマルトルのハーレムの内部》(*Intérieur de harem à Montmartres*)と題する作品も記載されているのである。¹⁹⁾ この題名は、言うまでもなくパリの歓楽街に於けるハーレム、即ち東洋風の雰囲気売りものとした娼館の意味と思われ、「ハーレム」という言葉を含みながらも、描かれているのがパリの風俗であると示唆している点が注目される。即ちこの《モンマルトルのハーレムの内部》という題名は、言葉の上では《ハーレム》と一致し、意味の上では《アルジェリア風に装ったパリの女たち》に一致するのであり、西美作品が

後に二つの名前で呼ばれる原因を作ったとも考えられそうなのである。ちなみに《ハーレム》がこの《モンマルトルのハーレムの内部》の省略された通称と考えることは、この題名がアレクシスの文中にしか登場せず、その後の展覧会でも常に単に《ハーレム》としか記されていないことから考えて、困難である。またアレクシスの言及も作品が描かれてから十数年後のものであり、勿論ルノワール自身が付けた題名かどうか分からないのである。

一方、ルノワールと友人関係にあった画家のポール・シニャックは、1898年の日記の中で画商カマントロンの所で《化粧をするアルジェの女たち》(*Femmes d'Alger à leur Toilette*)を見たこと記している²⁰⁾。この題名は主題がパリの女たちではなくアルジェの女たちであることを明言するもので、シニャックはそれがドラクロワの作品の影響下にあることを指摘しているが、にもかかわらず「彼は尻だの乳房だの、ヴェールを通して見える裸身だのがお好みだと分る。場面はハーレムというより娼館のようだ」という感想を付け加えるのを忘れなかった。シニャックは具体的な題名を挙げていないが、ドラクロワの同様の作品とはルーヴル美術館所蔵の《アルジェの女たち》(fig. 4)のことに相違なく、²¹⁾ それとの明かな類似はその後の西美作品に関する記述に欠かせないものとなる。



fig.4 ドラクローフ《アルジェの女達》パリ、ルーヴル美術館

こうした初期の題名と作品をめぐる記述から見えて来るのは以下のような文脈である。即ち、ルノワールはドラクロワの《アルジェの女たち》の影響下にパリの女性をモデルとして西美作品を描いたが、彼の官能性への興味はそれをハーレム以上に娼館のように見せ、その後の題名の混乱を招き、主題を曖昧にしたのだと。だが我々の前には現実の作品が存在している。そこに描かれている場面そのものは、パリ風俗とオリエント風俗とのどちらとして解釈するのが自然であろうか。

III

当時オリエント旅行が西欧の男性に対して単に異国情緒のみならず強烈な性的魅力をも提供したことは明らかであり、オリエンタリズム絵画に頻出するオダリスクやハーレムの裸婦達はその直接の表象であったことを考えれば、あるいはそのような雰囲気を作り出した娼館がパリの町中に存在したのかもしれない。《モンマルトルのハー

レムの内部》という題名はそうしたものの存在を間接的に示唆しているとも考えられる。しかし、問題は仮にそういったものが存在していたとしても、ルノワールがそれを描いたかどうかである。

1870年頃に画家が娼館を描くことは微妙な問題であった。近代美術史上あまりに有名な事件として今日でもしばしば語られるものに、1865年のサロンにマネが出品した《オランピア》(パリ、オルセー美術館)のスキヤンダルがある。このマネの裸婦が当時世評の厳しい反撃を受けた第一の理由は、そこに描かれているのが娼婦であることが余にも明らかである点にあった。²²⁾ 1874年のサロンに於いてさえ、マネの《オペラ座の舞踏会》(ワシントン、ナショナル・ギャラリー)が落選した理由の一つに、それが所謂ドゥミ・モンド、即ち娼婦との関わりを描いている点を考えることができる。

1870年頃のルノワールは、既にマネのカフェ・ゲルボワの集まりにも顔を出し、前衛的な若き芸術家たちの群れに身を投じていたとはいえ、まだまだサロンに入選することに未練があった。²³⁾ 西美作品は1872年のサロンに送られ落選しているが、もし主題が明らかにパリの娼館を扱ったものであるのなら、この結果は当然と思われる。しかし当時のルノワールが、わざわざそのような挑戦的な行動に出るとは考えにくい。更にもし確信犯として娼館を描いた作品を送りつけるならば、逆にこのようなオリエントとみまごうばかりの場面ではなく、既にマネによって試みられ、後にダガやトゥールーズ=ロートレックによって試みられるような、パリの娼館らしい娼館を描くほうが効果的であろう。従ってルノワールはこの作品を、譬えモデルが誰であれ、あくまでオリエントの情景として提示しようとしたと推測するのが自然である。それではそこには何がどう描かれているのか。もう一度、画面を詳細に検討してみよう。

まず4人の女性だが、中央の女性は何者かは分からないものの、構図や人物のポーズは、少なくとも他の3人が彼女に仕える立場にあることを示している。しかも人物の関係は、色彩によっても暗示されているように見える。即ち、中央の女性のみが金髪をもち、一際白い肌を際立たせられているのに対し、他の3人は黒髪で、特に右で鏡を差し出す女性は明らかに褐色の肌をしている。金髪と白い肌は、言うまでもなく西洋の女性を思わせ、今日この作品を《アルジェリア風に装ったパリの女たち》として納得させるであろうことは既に述べた。しかし、19世紀にオリエント世界のハーレムを描く際に、白人種の女性を有色人種の女性と対比させるのは、所謂オリエンタリズム絵画の常套手段であった。そうしたパターンはジュール=ロベール・オーギュストやフェルナン・コルモン等の作品にハーレムの裸婦として認められ、²⁴⁾ 更にそれをハーレムの中での寵姫と侍女の役割に割り振った作品が、ジャン=ドミニク・アングル、ジャン=レオン・ジェローム、ルコント・デュ・ヌイ等によって次々と生み出されていた。²⁵⁾ こうしたイメージの背景には、トルコの後宮に於いては金髪碧眼のコカサス地方の女性が珍重されたという現実があり、²⁶⁾ そのことが、基本的には女性に対する男性の支配、異民族に対する西欧人の優位といった構造をもつオリエンタリズム絵画の中で、異民族の寵愛を受ける白人女性という設定によって、西欧の男性鑑賞者をいささか倒



fig.5 バジル《化粧》モンペリエ、ファール美術館



fig.6 フィルマン・ジラル《日本の化粧》ボンセ、ボンセ美術館

錯的に煽ったであろうことも容易に想像がつく。²⁷⁾ ちなみに舞台をアルジェリアに限ったものでも、既に言及したドラクロワの《アルジェの女たち》に加え、1861年のサロンに出品されたA.ティッシエの《アルジェリア女と奴隷》(パリ、アフリカ・オセアニア美術館)などがある。また、1860年代の終わりには、ルノワールの友人フレデリック・バジルが《化粧》と題する作品(モンペリエ、ファール美術館/fig.5)で、裸体でソファに坐る白人女性と彼女に履き物を履かせる黒人女性を描いている。²⁸⁾

西美作品の人物の仕草もまた、そうした当時のオリエンタリズム絵画の中に頻出する常套手段に沿っている。床に敷いた絨毯に直接坐ることは勿論だが、裸体乃至は半裸で行なわれる化粧も、バジルの題名そのままの《化粧》の他にも、例えば設定を極東に変えてはいるものの、フィルマン・ジラルが1873年のサロンに出品した《日本の化粧》(ボンセ美術館/fig.6)に見られる。また、外を覗き見る後ろの女性の仕草は、室内の化粧という設定から考えて、主人がやって来るのを気遣うものと解されるが、こうしたそぶりはハーレムの図像を応用して描かれたギュスターヴ・モローの水彩《デリラの化粧》(パリ、ギュスターヴ・モロー美術館)の中にも、デリラの身づくろいを助けながら後ろを振り向いて、サムソンの来訪をほのめかす有色人種の侍女(fig.7)として描かれている。

西美作品がドラクロワの《アルジェの女たち》の影響下に制作されたことは、今日定説となっており、確かに密閉された室内や人物の数、女性のポーズなどに類似を見出すことは容易である。しかし、こうして見ると西美作品の画面内のすべての要素は、ドラクロワの作品に限らず、当時のオリエンタリズム絵画、それもハーレムの図像と一致し、陳腐なまでにそれを表象する記号として読み解かれることが分かる。

更にこの作品の成立をめぐる幾つかの状況証拠を挙げることも可能だろう。まず、ルノワールはこの作品に先駆けて、1870年に2点のオリент風の作品、《アルジェの女》と《クレマンティーヌ・ストゥーラ夫人の肖像》(D.47、サンフランシスコ美術館)を描いているが、それらと比較しても、この作品を「パリの女たち」を表わしたものとするのは不自然なのである。前述したようにリーズをモデルとした《アルジェの女》は、オリент風の衣装を身につけてクッションに横たわる所謂オダリスクの系譜に属するもので、1870年のサロンに出品された際の題名《アルジェの女》に明らかなように、オリентの女性として描かれたものである。一方《クレマンティーヌ・ストゥーラ夫人の肖像》(fig.8)は、オリент風の衣装を身に纏ったパリの骨董商の妻の肖像であり、そのことはやや斜めを向いた胸像という西洋の肖像画の典型的なパターンとして表われているのである。これらの中に西美



fig.7 モロー《デリラの化粧》パリ、ギュスターヴ・モロー美術館



fig.8
ルノワール《クレマンティーヌ・ストゥーラ夫人の肖像》
サン・フランシスコ、サン・フランシスコ美術館

作品を置いたとき、それが西洋婦人の肖像画としては勿論、パリの女たちであることすら拒否して、《アルジェの女》同様オリエントの情景を想起させることは自明であるように思われる。また、ドラクロワの《アルジェの女たち》の影響にしても、ルーヴル美術館で公開されていたこの有名なオリエントの情景への明らかすぎる類似は、譬えアルジェリア風の娼館であれ、決して「パリの女たち」を表すのに有効なものとはいえないはずである。以上のような点から西美作品は、ドラクロワから設定だけを借りてパリの風俗を表わしたものとは到底考えられないのである。

IV

ここで我々はもう一度題名の問題に戻らねばなるまい。即ち画面の上ではこれほどハーレムであることが明らかであるにも関わらず、西美作品が《アルジェリア風に装ったパリの女たち》として知られていく過程である。

西美作品に関する記述を概観して分かることは、この作品を巡る解説が常にドラクロワの《アルジェの女たち》からの影響とオリエント趣味に言及しながら、かつまたそれらとの関係が色彩を中心とする造形的な側面のみに限定され、主題に及ばないことである。例えばデュレは1906年の『印象派の歴史』に於いて、まずルノワールの《アルジェの女》に触れ、「やはり等身大で描かれたクッションに横たわる《アルジェの女》がアルジェリアなのは、その題名だけである。奇抜な東洋風の衣装を着たひとりのパリのモデルが、そうしているのだ」と言いきる。²⁹⁾ これは題名と実際のモデルとの乖離の指摘であり、主題は無視されているに等しい。続く頁でデュレは《アルジェリア風に装ったパリの女たち》に触れ、「室内の奇抜な東洋風の衣装を着た女性のグループ」と記した後、すぐに造形面へ目を転じ、「すべての部分は色調と反映、そしてそれ自体が彩られた影で満ち溢れている」と述べている。³⁰⁾ 更に1924年に著された『ルノワール』では、デュレは「ルノワールがドラクロワの内に認めていたのは色彩家としての大胆さであった」とし、ドラクロワに対する興味を証する一例として、その《ユダヤの結婚式》の模写と共に西美作品の名を挙げるのである³¹⁾。

またマイヤー＝グレーフェは、ルノワールとドラクロワの関係を述べた文脈で西美作品に触れ、「そこには一見して(ドラクロワの)《アルジェの女たち》の対作品といったものを作成しようとした意図が認められる。題材が似ているのだ。最も成功した人物である鏡を持つ右側の奴隷は、ドラクロワ作品に登場する人物の一人と細部に於いて近似している。奥に坐っている女性はドラクロワ作品の黒人女性を思わせる。室内の装飾にすら模倣が感じられる」とまで断じながら、その後は造形面の比較に終始している。³²⁾ その中ではドラクロワの作品に関しては「厳密なオリエンタリズムの場面」、ルノワールの作品に関しては「変装した女たち」という表現を用いて、両者の主題の違いを明確に意識させるが、その理由が画面の比較を通して、あるいは画家を巡る証言などによって説明されることはない。

ここで気をつけなければならないのは、彼らが提示する《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名が、どうもアレクシスやシニ

ャックによって示唆されたパリの娼館という意味を含んではいないらしいということなのである。彼らが着目しているのは、モデルがパリの女性であるという点であり、ルノワールがドラクロワに倣ってアルジェの光景を描こうとしたという意図は正しく理解されている。即ち、彼らは西美作品の主題を《ハーレム》と知っていながら、それが実際にはパリの女たちを描いていることを強調しているのであり、言い替えば、ドラクロワの影響によるオリエント的な主題性は無視し、モデルの問題だけを現実として評価しているのである。最近のルノワール展のカatalogに見られる次のような記述もまさにこうしたリアリズムと虚構の文脈を踏まえて出て来るものであろう。「しかし重要なのは、ドラクロワがアルジェの女たちを描く際には彼女たちの家での習作や素描を重ねたのに対し、ルノワールはよく飾り付けられたアトリエの中でポーズをとるパリの女たちを描いて、絵画が作られたものであるということを公然と認めていることである」。³³⁾ ルノワールが、アトリエに作られたハーレムのセットの中でポーズをとる女たちを、それが虚構であることが分かるように描いたとでもいうのであろうか。ここにはルノワールが目の前に存在するものをあるがままに描いているという思い込みがある。オリエント体験のない画家でもハーレムの情景を想像によって描くことが普通に行なわれていた時代に、ルノワールだけがそうではなかったと考えるのは決して公平な見方ではない。

1913年から1920年まで、西美作品の題名には主として《ハーレム》が用いられていたが、やがてそれは理由を説明されることもなく《アルジェリア風に装ったパリの女たち》に取って代わられていく。恐らく印象派評価に多大な力を発揮したデュレとマイヤー＝グレーフェの権威に人々は従ったのであろうが、そこでは恐らくこの「女たち」が仮装したモデルなのか、それとも東洋風に装った娼婦なのかという疑問すら、はっきり意識の上にはのぼることはなかった。いやその両者が渾然一体となっていたからこそ、《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名は流布し得たのだらう。

更に、デュレとマイヤー＝グレーフェという二人の批評家がまさに近代美術史の中心に印象派を据えた人物であること自体が、³⁴⁾ 彼らの題名選択にも不可分に関わっていたのではないか。彼らは未だオリエントを知らないルノワールがパリのモデルを使って西美作品を描いたことを知っていた。そして、だからと言ってその作品の主題が「パリの女たち」と呼ばれるとは限らないという当然の事実を、その題名=主題の記述からそぎ落としてしまったのである。それは、彼ら近代美術の批評家が、ルノワールを、またオリエンタリズムをどう見ていたかを、図らずも映し出す。

リウールドは最もオーソドックスなその印象派の概説書で1869年頃のルノワールに触れ、「彼はこの時期ドラクロワのオリエント主題の扱い方に大いに印象づけられ、日本による細心な調和の中よりも、この画家のオダリスクやアルジェリアのシーンの中に、もっと激しく豊かな色彩の構成を見出した」³⁵⁾と書いているが、このように造形面に限ってルノワールの作品に対するドラクロワのオリエンタリズムの影響を云々するのは、近代美術史の典型的な見方であった。言うまでもないことだが、造形的な発展史観に基づく近代美術史の中では、印

象派の筆触分割の先駆者の一人にドラクロワがおり、オリエンタリズムは何よりもその直接体験に基づく色彩と光とによって画面の造形的な変化に寄与するものであった。そしてルノワールをはじめとする印象派の画家達は、クールベ、マネを直接の先輩として現実を前に近代生活を描くリアリズムに連なる画家に他ならなかった。西美作品に与えられた《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名は、まさにこうした近代美術史観を前提としているのである。

印象派とサロンやアカデミズムの関係が次第に明らかにされ、かつては画家達が明るい光と鮮やかな色彩に目覚める契機としてしか評価されなかったに等しいオリエンタリズムも、西欧社会による東洋の表象としてその主題や内容が分析されるようになってきた現在、ルノワールの《ハーレム/アルジェリア風に装ったパリの女たち》を巡る題名の問題も、近代美術史の言説を照らし出すひとつの実例として考察されるべき段階に来ているのではないだろうか。

註

- 1) 垂木祐三編『国立西洋美術館設置の状況』第3巻、国立西洋美術館協力会、1989年、355頁。
- 2) Annexe参照。
- 3) 基本的なデータは以下の通り。油彩・カンヴァス、156×128.8cm、左下に署名年記 A. Renoir 1872。
なお以下この論文中で比較するルノワール作品に関してはFrançois Daulte, *Auguste Renoir, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, I, Figures 1860-1890*, Lauzanne, 1971. のカタログ番号を(D.)として初出の題名の後に記す。
- 4) Douglas Cooper, "Renoir, Lise and the Le Coeur Family: A Study of Renoir's Early Development-I Lise", *Burlington Magazine*, mai 1959, p.168. ちなみに中央の女性のモデルに関してはファニー・ロベールの名を挙げる研究者もいる(Lesley Stevenson, *Renoir*, London, 1991, p. 67.)。
- 5) *Explication des œuvres de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés aux Palais des Champs-Élysées*, Explication, Paris, 1870, no.2406.
- 6) 最も早くこの情報を記しているのは、Théodore Duret, *Histoire des Peintures Impressionnistes*, Paris, 1906, p.131. (以下Duret, 1906.と略)である。
- 7) Ambroise Vollard, *La Vie et l'Œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1919, pp.48-49. (以下Vollard, 1919.と略)。
- 8) A. Vollard, *Tableaux, Pastels & Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, vol.I, Paris, 1918, no.376 et p.94 (repr.). (以下Vollard, 1918.と略)。
- 9) ちなみに1870年には普仏戦争が勃発、翌1871年にはパリ・コミュンの騒乱があり、フランスは混乱期にあった。ルノワール自身、普仏戦争の際には軍務についている。従って仮に西美作品が1869年に着手されればほぼ完成されていたとしても、この混乱後の1872年のサロンの審査に委ねる際に改めて手を加え、署名年記を入れたということも考えられる。
- 10) Octave Mirbeau, *Renoir*, Paris, 1913, p.21.
- 11) Cat.expo. *Renoir*, Bernheim-Jeune, Paris, 1913, no.5. 註8に掲げた同年の文献ではファスケルのコレクションにあるとされた西美作品は、この展覧会カタログではベルネム=ジュヌの所蔵となっている。
- 12) Cat.expo., *Art Français. Exposition d'Art décoratif contemporain 1800-1885*, Grosvenor House, London, 1914, no.70.
- 13) A. Vollard, 1918, no.376, et p.94 (repr.).
- 14) Duret, 1906, p.132.
- 15) J. Meier-Graefe, *Auguste Renoir*, München, 1911, p.25. なお翌年仏語版が刊行された。Auguste Renoir, Paris 1912, p.21.
- 16) Georges Rivière, *Renoir et ses Amis*, Paris 1921, p.13. P. Jamot, "Renoir", *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1923, p.264.
- 17) Th. Duret, *Renoir*, Paris 1924, pp.25. (以下Duret, 1924.と略)。
- 18) Robert Rey, *La Peinture française à la fin du XIXe siècle, La Renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, p.51.
- 19) Paul Alexis, "La Collection Murer" *Le Cri du peuple*, vendredi 21 oct.1887, p.3.

- 20) John Rewald, J., "Extraits du journal inédites de Paul Signac, II, 1897-1898", *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, p.275.
- 21) ヴォラールとの対話でルノワールはドラクロワの《アルジェの女たち》への賛辞を明らかにしている(A. Vollard, *Auguste Renoir*, Paris, 1920, pp.242-243.)。またジュール・マネは、1897年のことだが、ルーヴルを訪れた際に、「私たちはルノワール氏と共に長い間《アルジェの女たち》を観ていた」とその日記に記している(Jules Manet, *Journal (1893-1899)*, Paris, 1979, p.143.)。
- 22) マネのこの作品の問題に関するこれまでの研究の概要と紹介はCat. expo. *Manet*, Paris, 1983, p.176ff参照。
- 23) ルノワールは1864年に初めてサロンに出品し、以後1866年、1867年、1868年、1870年、1872年、1873年と殆ど欠かす事なく応募している。また1877年の第3回印象派展の後、再びサロンに出品するようになる。
- 24) オーギュストはこのステレオタイプ化したイメージの最も早い制作者と目されている(Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, 1980, p.76.)。
- 25) ハーレム図像の中での人種の問題は、Linda Nochlin, "The Imaginary Orient" *Art in America*, May 1983, p.126. 及び Hugh Honour, *L'Image du noir dans l'art occidental*, tome II, Paris, 1989, pp.145-186を参照。なおLynne Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, 1989.にも数多くの作例が紹介されている。
- 26) Alev Lytle Croutier, *Harem: The World Behind the Veil*, New York, 1989, p.30. (邦訳『ハーレム』篠原勝訳、河出書房新社、1991年、30頁)。
- 27) ノックリンは、ジェロームの《奴隷市場》に関する分析で、この二重のイデオロギーと、それを鑑賞する西欧の男性の眼差しに就いて的確に指摘している(Nochlin, *op.cit.*, p.125.)。
- 28) 1860年代の終わり頃ルノワールはしばしばバジルのアトリエに身を寄せており、この《化粧》もよく知っていたと考えられる。バジルの作品もリーズをモデルとしており、構図、主題などの類似からも両者の関係が注目されるが稿者はまだこの問題を明らかにする事が出来ずにいる。なお、この《化粧》とルノワールの姿を同じアトリエの中の人物として描き出したバジルの作品に就いては、三浦篤氏の興味深い論文「一八七〇年の画家のアトリエ(上)バジルの《ラ・コンダン街のアトリエ》をめぐって」『美術史論叢』10, 1994年がある。
- 29) Duret, 1906, p.131.
- 30) *ibid.*, p.132.
- 31) Duret, 1924, p.25.
- 32) J. Meyer-Graefe, *op.cit.*, pp.21-22.
- 33) 『ルノワール展』カタログ、名古屋市美術館/ひろしま美術館/奈良県立美術館、1988-1989年、234頁(Alexandra R.Murphyによる英文テキストから稿者訳)。
- 34) 発展史としての近代美術史観とマイヤー=グラーフェの関係に関しては、伊藤賢一郎「ユリウス・マイヤー=グラーフェによる近代美術批評に関する一考察」『哲学会誌』第18号、1994年、学習院大学哲学会、61-73頁を参照。
- 35) John Rewald, *The History of Impressionism*, 4th edition, New York and London, 1973, pp.208-209.

Annexe

西美作品の題名リスト

- ・データは年代/題名、[]内に文献名とする。
- ・1959年の国立西洋美術館設立までの変遷に就いては今日把握するすべてを掲げたが、以下のみはその存在を確認できなかった。
Cat.expo. *Capolavori dell'Ottocento Francese*, Palais, Strozzi, Florence 1955, no.89.
- ・1959年以降のものは、主な研究書やモノグラフ、展覧会カタログに限った。

1887/*Intérieur de harem à Montmartre, femmes nues*
[Alexis, P., "La Collection Murer" *Le Cri du peuple*, vendredi 21 oct.1887, p.3. réédité dans Gachet, P., *Deux amis des Impressionnistes, le Docteur Gachet et Murer*, Paris 1956, pp.171-172.]

1898/*Femmes d'Alger à leur Toilette*
[Signac, P., *Journal du 29 janv.1898*, dans Rewald, J., "Extraits du journal inédites de Paul Signac, II, 1897-1898", *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, p.275.]

1906/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Duret, T., *Histoire des Peintures Impressionnistes*, Paris, 1906, pp. 131-132.]

1911/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Meier-Graefe, J., *Auguste Renoir*, München, 1911, pp.25-27.]

1912/*Parisiennes habillées en Algériennes*

- [Meier-Graefe, J., *Auguste Renoir*, Paris, 1912, pp.21-24.]
- 1913/*Le Harem*
[Mirbeau, O., *Renoir*, Paris, 1913, repr., p.21.]
- 1913/*Le Harem*
[Cat.expo. *Renoir*, Bernheim-Jeune, Paris, 1913, no.5.]
- 1914/*Le Harem*
[Cat.expo., *Art Français. Exposition d'Art décoratif contemporain 1800-1885*, Grosvenor House, London, 1914, no.70.]
- 1918/*Le Harem*
[Vollard, A., *Tableaux, Pastels & Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, vol.I, Paris, 1918, p.94, no.376 (revised ed. 1989, San Francisco.).]
- 1919/*Le Harem*
[Vollard, A., *La Vie et l'Œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris 1919; reprinted as *Renoir*, Paris, 1920; and in Vollard 1938.]
- 1920/*Le Harem*
[Blanche, J. E., *Quatre-vingt ans de peinture libre*, Paris, 1920, no. 24.]
- 1921/*Les Femmes costumées en Algériennes*
[Rivière, G., *Renoir et ses Amis*, Paris, 1921, p.13.]
- 1922/*Le Harem*
[Tabarant, A., "La collection Matsukata", *Bulletin de la Vie artistique*, Paris, 15 décembre 1922, repr., p.566.]
- 1923/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Jamot, P., "Renoir", *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1923, repr., pp.264-265.]
- 1924/*Parisiennes habillées en Algériennes (le Harem)*
[Duret, T., *Renoir*, Paris, 1924, pp.25, 33, pl.4.]
- 1925/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Coquiott, G., *Renoir*, Paris, 1925, p.224.]
- 1931/*Le Harem* (dont le vrai titre était *Parisiennes habillées en Algériennes*)
[Rey, R., *La Peinture française à la fin du XIXe siècle, La Renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, p.51.]
- 1938/*Le Harem*
[Vollard, A., *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, 1938, pp. 166-167.]
- 1944/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Drucker, M., *Renoir*, Paris, 1944, pp.25, 36, 101, 183, 195 no.2, pl. 20.]
- 1948/*Parisiennes déguisées en Algériennes*
[Cat.expo. *De David à Cézanne*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1948, no.117, pl.62.]
- 1948/*Le Parigine travestite de Algerie*
[Cat.expo. *GI'Impressionisti*, xxiv Biennale di Venezia, Venezia, 1948, no.50.]
- 1950/*Parigiennes disfrazadas de Algelinas (Parisiennes déguisées en Algériennes)*
[Cat.expo. *De Manet a Nuestros Dias: Exposition de pintura francesa*, Caracas, 1950, no.10.]
- 1952/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Cat.expo. *Renoir*, Galerie des Ponchettes, Nice, 1952, no.3.]
- 1952/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Cat.expo. *Renoir*, Palais Saint-Pierre, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1952, no.3, fig.2.]
- ...
- 1959/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Cooper, D., "Renoir, Lise and the Le Coeur Family: A Study of Renoir's Early Development-I Lise", *Burlington Magazine*, mai 1959, pp.168-169, fig.7.]
- 1964/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Perruchot, H., *La Vie de Renoir*, Paris, 1964, p.79, 83, 139.]
- 1971/*Parisiennes habillées en Algériennes ou le Harem*
[Daulte, F., *Auguste Renoir, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, I, Figures 1860-1890*, Lauzanne, 1971, no.84.]
- 1973/*Parisian Women Dressed as Algerians*
[Rewald, J., *The History of Impressionism*, 4th edition, New York and London, 1973, p.272.]
- 1978/*The Harem (Parisian Women Dressed as Algerians)*
[Callen, A., *Renoir*, London, 1978, pp.11, 38 no.17.]
- 1980/*Parisiennes habillées en Algériennes* (usually called *The Harem*)

[Pickvance, R., "Monet and Renoir in the mid-1870s" *Japonisme in Art, an International Symposium*, Tokyo, 1980, p.159.]

- 1984/*The Harem (Parisian women Dressed as Algerians)*
[White, B.E., *Renoir. His Life, Art and Letters*, New York, 1984, p.44.]
- 1985/*Parisiennes habillées en Algériennes (Le Harem)*
[Fezzi, E., *Tout l'œuvre peint de Renoir*, Paris, 1985, pp.92-93.]
- 1985/*Parisiennes habillées en algériennes* (dit *Intérieur de harem à Montmartre*)
[Cat.expo. *Renoir*, London, Paris, Boston, 1985, no.19, pp.106-107.]
- 1988/*Parisiennes in Algerian Costume*
[Cat.expo., *Renoir Retrospective*, Nagoya, Hiroshima, Nara, 1988. (『ルノアール展』、名古屋市美術館他、1988年), no.4.]
- 1991/*Parisiennes in Algerian Dress*
[Stevenson, L., *Renoir*, London, pp.66-67.]
- 1994/*Parisiennes habillées en algériennes*
[Cat.expo. *Paris en 1874: L'Année de l'Impressionnisme* (『1874年 -パリ- 第1回印象派展』とその時代) 東京、1994年), no.82.]

Renoir's *Harem*

—On the Title of *Parisiennes déguisées en algériennes*

Chikashi Kitazaki

Renoir's *Parisiennes déguisées en algériennes* in the collections of the National Museum of Western Art, Tokyo has also been known under the title *Harem*. Vollard, the famous art dealer of the impressionist paintings, and the exhibitions of the early twentieth century have used the title *Harem*, and the critics Théodore Duret and Meier-Graefe use the title *Parisiennes habillées en algériennes*. Indeed, the model for the central women are recognised as Parisian, including Renoir's lover Lise Tréhot, but the scene depicted is an oriental harem, reflecting the strong influence of Delacroix's *Femmes d'Alger* (Musée du Louvre, Paris). Consequently, the title *Parisiennes habillées* (after replaced by a synonym *déguisées*) en algériennes refers not to the work's subject as a fabrication, but to the actual models themselves. While *Parisiennes déguisées (habillées) en algériennes* has become the generally known title of this work, in its background, there is the modern art historical view as the history of development which sees Renoir as a painter of modern life, excluding the question of the work's subject, and purely formal judgments regarding Orientalism and Delacroix's influence.

ウフィツィ美術館の再生 La rinascita degli Uffizi

アレッシンドロ・チェッキ
Alessandro Cecchi

(フィレンツェ、ウフィツィ美術館、ルネサンス・マニエリスム絵画部長)

以下の文章は、1995年3月15日にイタリア文化会館にてアレッシンドロ・チェッキ氏が行った講演“La rinascita degli Uffizi”の翻訳である。講演の内容は、1993年5月にテロリストによる爆破事件のために甚大な被害を被ったフィレンツェのウフィツィ美術館 (figs.1,2) が、その後どのような努力の過程を経て、全面的再開に向かいつつあるかを叙述したものである。現在すでに、事件によって破損した建築および美術作品の修復作業は、最終段階に入っている。容易に想像されるように、この過程においては、すみやかな資金供与が行なわれたこと、なかならず、多くの修復家たちによる組織的な作業が可能であったことが、きわめて重要な意味をもった。本年報に他の美術館の事業内容に関する記事を掲載することは例外的ではあるが、わが国でも阪神大震災以来、緊急事態を想定した美術館および関連諸機関の対応の問題がきわめて現実的な課題として認識されている現状をふまえ、ひとつの事例として紹介することも意義があると考えた。この趣旨をご理解下さり、掲載を快諾して下さいた講演者のチェッキ氏、およびイタリア文化会館館長ジュゼッピーナ・チェルッリ氏に深く感謝いたします。

(越川倫明)

The following is a translation into Japanese of the lecture titled “La rinascita degli Uffizi” presented by Dr. Alessandro Cecchi, director

of the Department of Renaissance and Mannerist Painting, Galleria degli Uffizi, at the Istituto Italiano di Cultura, Tokyo on 15 March 1995. Dr. Cecchi's presentation dwelt primarily on the restoration of the Uffizi and its collections after the terrorist bombing on 27 May 1993 which resulted in several deaths and considerable damage to works of art in the Uffizi. His talk was of particular interest to the audience, coming so soon after the disastrous earthquake in the Kobe-Osaka area and its posing of serious questions regarding emergency preparedness at museums and related institutions in Japan. I would like to express my deep gratitude to Dr. Cecchi and Prof. Giuseppina Cerulli Irelli, director of the Istituto Italiano di Cultura, for graciously permitting this publication of the translated text in light of these special circumstances.

(Michiaki Koshikawa)

あの、1993年5月27日の夜から、すでに2年近くかたとうとしている。この日、憎むべき犯行によって何人かの罪もない命が奪われ、ウフィツィ美術館の一部が破壊され、数多くの人々が負傷した。負傷者たちが受けた傷は、今もって回復していない。

あの晩私は、ウフィツィ美術館館長アンナマリア・ペトリオーリ・トー



fig.2 ウフィツィ宮殿、
東側と南側のファ
サード

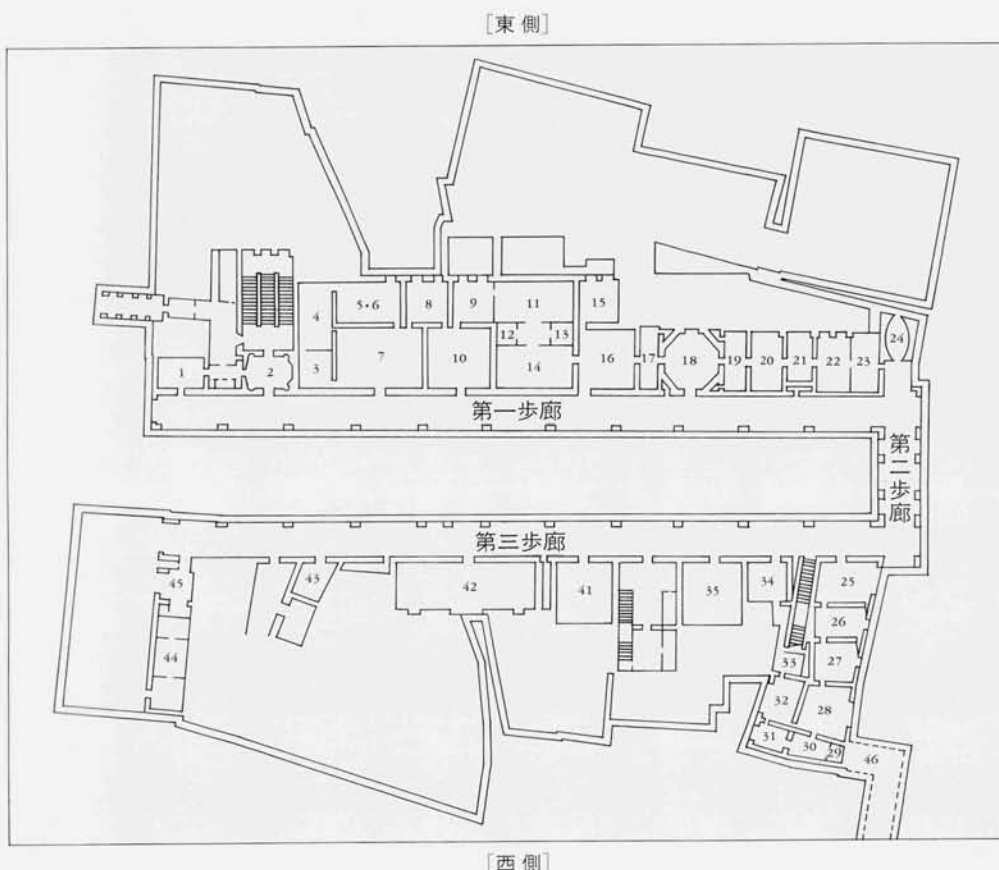


fig.1

ウフィツィ美術館平面図(かつての作品配置):
(1) 古代彫刻; (2) 13世紀トスカナ絵画; (3) 14
世紀シエナ絵画; (4) 14世紀フィレンツェ絵画;
(5-6) ロレンツォ・モナコ、ジェンティーレ・ダ・ファ
ブリアーノ、ヤコポ・ベッリニ; (7-9) 15世紀フィ
レンツェ絵画; (10-11) ボッティチェリとフィリッ
ポ・リネ; (12) 北方絵画; (13-14) 15世紀末の
フィレンツェ絵画とファン・デル・ワース; (15, 17)
15世紀末ウンブリア絵画とレオナルド; (16) レオ
ナルド; (18) 「リバーナ」(古代彫刻、ボントルモ、
ブロンズイノ); (19) ベルジーノ、コスタ、フラ
ンチア; (20) マンチーニヤ、クラナハ、デュー
ラー; (21) 15, 16世紀ヴェネツィア絵画; (22)
16世紀ドイツ絵画; (23) レオナルド派と北方絵
画; (24) ミニアチュール; (25) ラファエッロ、ミケ
ランジェロ; (26-27) 16世紀イタリア絵画; (28)
16世紀ヴェネツィア絵画; (29-31) 16世紀エミ
リア絵画; (32) 16世紀ヴェネツィア絵画; (33) 16
世紀末イタリア絵画; (34-35) 16世紀末ヴェネ
ツィア絵画; (41) ルーベンスとヴァン・ダイク;
(42) 17世紀イタリア、フランス絵画; (43-44) 収
蔵室; (45) 喫茶室; (46) 「ヴァザーリ」の通路」
(17, 18世紀イタリア絵画、自画像コレクション)

ファニからの連絡を受けて、同僚のアントニオ・ナターリ、カテリーナ・カネーヴァとともに美術館に駆けつけた。美術館に着くまでの間は、その直後に私の目前に現われたような悲惨な光景を目のあたりにしようとは、想像もつかなかった。また、同僚たちとともに、これほどの非常事態に立ち向かわなければならなくなるとは考えもおよばなかったのである。この初期の時点では、爆発の原因はガス漏れであろうと信じられていた。

美術館内部は、停電のため非常灯のわずかな光だけで照らされていた。館内に入った当初は、幸運なことに被害はごくわずかなように思われた。つまり、リチエツト・ロレネーゼと呼ばれる部屋の窓ガラスが破壊されたのと、ジョットと13世紀の画家たちの展示室、およびリッビ親子の展示室の窓ガラスが破壊されたのにとどまったかと思われたのだった。第一歩廊の中の大きな窓は、爆風によってことごとく吹き飛ばされていた。

しかし第三歩廊(fig.3)に着くや、私たちはすぐに被害の甚大さに気付くことになる。ヴァザーリの通廊に通ずる大きな扉によってたたきつけられた彫刻《円盤投げ》は、頭部と左腕が脱離するというひどい状態だった(fig.4)。

それから私たちは、通廊の階段を降りて、カラヴァッジスキと17世紀絵画の部屋に向かった。そこからは、鼻をつく臭いの赤っぽい煙が上がって来ていた。懐中電灯と非常灯の薄暗い光を頼りに降りていく間、自分たちが割れて粉々になったガラスの上を歩いていることがわかった。よくよく見ると、その中には小さくばらばらになったカンヴァスの破片を見分けることができた。実際それらは、イタリア内外の画家たちによるバロック絵画の傑作の残骸だったのである！

fig.3 第三歩廊内景
(事件以前)



fig.4 損傷した《円盤投げ》



階段の左手の壁には、フランドル画家ヘリット・ファン・ホントホルスト(イタリア名ゲラルド・デッレ・ノッテ)の《羊飼いの礼拝》(fig.5)がかかっていた。これは、修復不可能なまでに破壊されてしまった作品のひとつで、爆発で吹き飛んだガラスの破片によって絵画面がばらばらに粉碎されていた。同じくホントホルストの《幼児キリスト礼拝》(fig.6)も、数え切れないほどのガラス片で蜂の巣のようになっており、それらの破片は、いまだ傷ついたカンヴァス上に突き刺さっていた。

階段を降りきったところの広間(fig.7)では、窓と対面した壁の作品は、ことごとく破壊されていた(fig.8)。この壁には、やはりホントホルストの《女占い師》と《リュート奏者のいる夕食の情景》、重要なカラ

fig.5 ファン・ホントホルスト《羊飼いの礼拝》(損傷後表打ちを施した状態)



fig.6 無数の損傷を示すファン・ホントホルスト《幼児キリスト礼拝》



fig.7 ヴァザーリの通廊に通じる階段と展示された17世紀絵画(事件以前)



fig.8 著しく損傷した17世紀絵画(中央上段がマンフレディ《カード遊びをする人々》、中央下段がマンフレディ《合衆》)



ヴァッジェスキであるバルトロメオ・マンフレディの《合奏》と《カード遊びをする人々》が展示されていた。爆発の直撃を受けたこの壁では、ずたずたになったカンヴァスの残骸が、17世紀末の立派な額縁の中に残っているのみだった。これらの額縁自体もまた、多かれ少なかれ被害を受けていた。

その隣の部屋でも、展示された絵はガラス片によってさまざまな程度の被害を被っていた。この部屋の窓からは、廃墟と化したブルチ塔で、消防署員たちとミゼリコルディア修道院の修道士たちが、必死になってがれきを掘っているのが見えた。この塔はフィレンツェ農芸学会のオフィスになっていたのだが、彼らは守衛さんのご家族のうちひととして生存者がいないか、さがしていたのだった。この家族は、守衛をしている奥さん、そのご主人、ふたりの娘さんから成っていたが、努力もむなしく、彼らはこの事件の犠牲となって亡くなった。もうひとりの犠牲者は、アパートの火災で焼け死んだ学生さんだった。

死亡者がでたことに暗然となりながらも、私たちは建物の他の部分の検分を続けなければならなかった。とりえず、夜警そのほか集まってきた人々には、そこいら中に散らばったカンヴァスの破片を踏みつけないよう注意をうながした。それは、あとで破片を集めて、破損した絵を修復することができるかもしれないからである。

時限爆弾(のちの検証で300キロの火薬が込められていたことが明らかになった)の爆発で特に被害の大きかった部分は、爆弾が仕掛けられていたジェオルゴフリ通りに面した諸展示室、つまりドッソ・ドッシの部屋、セバスティアーノ・デル・ピオンボの部屋、そして「16世紀の通廊」と通称される部屋(第33室)だった。これらの展示室でも窓はことごとく吹き飛んだが、多くの場合、暴行を防止するために少し前から設置されていた保護ガラスのおかげで、作品は奇跡的に無事だった。

唯一甚大な被害を受けたのが、セバスティアーノ・デル・ピオンボの《アドニスの死》(fig.9)である。この作品の場合、あまりにも画面が大きいため、保護ガラスが取り付けられていなかった。その結果、爆風で壊れた反対側の窓ガラスによって、画面上部が損傷することになったのである。

「ニオベの間」(fig.10)は、ヴィラ・メディチにあった有名な古代彫刻グループを展示するため18世紀に建築された部屋だが、ここも、爆破の被害をまぬかれなかった。《死にゆくニオベの娘》(fig.11)は、爆発で壊れた中央の大窓の枠に押しつぶされて、両脚がばらばらになってしまった。

事件の翌日と翌々日は、長い長い2日間だった。守衛、作業員、ピエトレ・ドゥーレ修復研究所の修復家たちがたくさん集まり、彼らの疲れを知らない献身的な助力を借りて、私たちは、被害にあった部屋から損傷した絵画をすべて運び出し、建物の東側の諸室に移動した(fig.12)。この作業が緊急に必要なだったのは、建物西側では、爆発の直撃を受けなかった部屋でさえも、爆風の影響で天窓が抜けてしまっていたからである。

この時以後、損傷した絵からは最も微細な剝落すらも起こらなくな

fig.9 損傷したセバスティアーノ・デル・ピオンボ《アドニスの死》



fig.10 ニオベの間内景(事件以前)



fig.11 損傷した《死にゆくニオベの娘》



fig.12 作品移動作業中の展示室



fig.13 爆風によって破れた天窓



った。修復家たちが、移動する前に、すべての作品に注意深く剝落防止の表打ちを施したからである(fig.5参照)。彼らはまた、最も被害の甚だしいヴァザーリの通廊から、修復時に使えるカンヴァスの断片を注意深く拾い集めた。

被害を受けた展示室や廊下からかたまりの除去が行なわれる一方、壊れた天窗(fig.13)には応急処置としてビニール・シートがかぶせられ、修理が開始された。また、ひどく損壊したブオンタレンティの階段の修繕も始められた。この作業は、建物から安全に出入りできるようにするために不可欠だった。修繕は、フィレンツェ建築文化財監督局と建築家アントニオ・ゴードリの指揮のもと、昼夜兼行の記録的なスピードで行なわれ、わずか20日間で完了した。

美術館は、東側部分だけが、6月20日には再び一般に公開された。一方、依然閉鎖された西側部分は、いわば大工事現場と化していた(この工事は、部分的には今も続いている)。いくつかの部屋は、一時的に作品の収蔵庫に転用された。

イタリア政府は、すみやかにフィレンツェ美術監督局とウフィツィ美術館のために高額の修復予算を与え、また、さまざまな機関・個人の方々から寄付金が寄せられた。こうした経済的援助のおかげで、1993年の夏から秋には、損傷した絵画の修復を開始することができた。損傷の程度はさまざまで、絵画147点、第三歩廊の彫刻49点におよぶ作品が、状態の改善を必要としていた。幸い私たちは、フィレンツェで活動する多くの高い技術をもったプライベート修復家たちの力をあてにすることができた。必要な設備・資材は美術館が購入し、美術館内の作業スペースで働く修復家たちに提供された。

事件から1年たたないうちに、美術館は「ミケランジェロとフィレンツェ画家の部屋」(第25室)を再び一般に公開することができた。展示方法も一新され、ミケランジェロの《トンド・ドーニ》には、新しい無反射保護ガラスがとりつけられた。ボルゲーニ家のために描かれたフランチェスコ・グラナッチの《ヨセフ伝》2点連作は、やっと修復を終えた大きい方の場面が、対をなすもう1点とともに、同じ壁面に展示できるようになった。また、フラ・バルトロメオの若描き《ポルツィア》——最近ワシントンのイタリア大使館から管理換えされた作品である——は、同じ画家の《聖ベルナルドゥスに現われる聖母》のわきに展示された。一方、もともとこの部屋に置かれていたマリOTT・アルベルティネッリの《御訪問》は、現在修復の最終段階にかかっている。この作品は、修復初期の洗浄段階で、素晴らしい色彩が完全な状態で残っているたいへんな傑作であることが明らかになった。

この第25室と同時に、「ヴェロネーゼの部屋」(第34室)も新たな展示で公開された。一方、ラファエッロ、アンドレア・デル・サルト、ボントルモ、ロッソ・フィオレンティーノ、ティツィアーノ、セバスティアノ・デル・ピオンボ、パルミジャーノ、ドッソ・ドッシ、ティントレットの作品が置かれる第26室から33室は、来年中に再び公開される予定である。一般に「16世紀の通廊」と呼ばれる第33室(fig.14)は、きわめて被害が甚大だった場所だが、現在フィレンツェ美術監督局、建築監督局によって新しい設計に基づく再建が進んでいる。ここでは、展示面積を拡大するとともに、新たな温湿度管理システムと照明シス

テムが備えられる予定になっている。

以上に触れた諸室では、作品の設置方法も一新され、よりフレキシブルに展示位置を選択できる掛け方が採用される予定だが、この方法は、いずれ可能な限り美術館全体に適用していくつもりである。すでにこの方法は、第35室(かつてバロッチとティントレットの部屋であったところ)に適用されており、この部屋は現在、爆破事件後に修復された作品の展示に使われている(fig.15)。ここでは、1994年5月27日から、19点の修復作品が展示されていた。この時の主な展示作品は、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《十字架降下》、セバスティアノ・デル・ピオンボの《アドニスの死》(画面上部に長い裂傷が入ったが、奇跡ともいえる修復によってほとんど見えなくなっている)、ドッソ・ドッシの《洗礼者ヨハネと福音書記者ヨハネに現われる聖母》(fig.16:修復によって鮮やかな色彩が回復された)、パルミジャーノの素晴らしい《男の肖像》、ホントホルストの3点の作品(これらはヴァザーリの通廊にあったもので、修復家の技術によって予想以上の回復を見せた)、エンボリの《静物画》、その他イタリア内外の重

fig.14 損傷した「16世紀の通廊」



fig.15 第35室における修復作品の展示



fig.16 ドッソ・ドッシ《洗礼者ヨハネと福音書記者ヨハネに現われる聖母》(修復後)



要な17世紀絵画などだった。

最近この部屋の展示替えが行なわれ、新たな修復作品が公開された。たとえばクレモナ出身のカラヴァッジェスキであるバルトロメオ・マンフレディの2点の作品である。うち1点は《貢ぎの銭》で、fig.17は事件直後の状態、fig.18は損傷をめたなくした修復後の状態である。さらに、シエナの画家フランチェスコ・ルスティチの《ルクレツィアの死》は、やはりヴァザーリの通廊にあったもので、甚だしい損傷から奇跡的に回復した。ルーベンスの《ユディトとホロフェルネス》(fig.19)は、修復の過程で、過去において大幅にオーバーペイントされていたことが明らかになった。後世の加筆を取り去った修復後の状態は、まるでそれまでとは全く別の作品であるかのようである。最後に、エミリア派とフェララ派の作品、例えばパルミジャーノの素晴らしい《サン・ザッカリアの聖母》(fig.20:洗浄によってエナメルのような輝きをもつ色彩が現われた)、ドッソ・ドッシの《傭兵隊長の肖像》(fig.21:分厚い汚れの層を除去した結果、見事な鎧の輝きが戻ってきた)、などが展示されている。

以上の作品、そしてまだ修復中のそれほど数多くない作品のほ

fig.17 損傷したバルトロメオ・マンフレディ《貢ぎの銭》



fig.18 バルトロメオ・マンフレディ《貢ぎの銭》(修復後)



fig.19 ルーベンス《ユディトとホロフェルネス》(修復後)



fig.20 パルミジャーノ《サン・ザッカリアの聖母》(修復後)



fig.21 ドッソ・ドッシ《傭兵隊長の肖像》(修復後)

か、ルーベンスの2点の大作《イヴリーの戦い》(fig.22)と《アンリ4世のパリ入城》(fig.23)を忘れることはできない。これらは、現在、フォルテツァ・ダ・バッソ修復所に収容され、ピエトレ・ドーレ研究所のスタッフが修復に取り組んでいる。この修復は、当初から大きな困難が予想されていた。なぜなら、絵画層自体がかなり不安定な状態である上、カンヴァスのサイズがきわめて大きくしかも弱体化していたからである。現在のところ洗浄作業が終了し——洗浄によって画期的な結果がもたらされた——、また、2点のうち1点の裏打ち作業が完成した。今年の冬から来年春には、作品はウフィツィ美術館に帰ってくる予定である。

やはり現在も修復中なのが、フェデリーコ・パロッチの大作《民衆の聖母》である。この作品は、事件の際に置かれていた第35室の天窓のガラス片によって、多くの引っかき傷がつけられてしまった。修復によって、本来のバステル調の明るい色彩が取り戻されつつある。

その間、1994年11月28日からは、前述の彫刻《円盤投げ》が、修復されて第35室で公開された(fig.24)。この修復は、メリディアーナ航空のスポンサーシップによるものである。爆発でとんでしまった頭部と手は、継ぎ目がほとんど見えないように接合された。同時に、全体にむらのないように大理石の注意深い洗浄が行なわれ、以前には見られなかった美しさを示している。

以上、事件によって損傷した作品の修復の例を紹介してきたが、そのほかに、通常の修復計画やスポンサーシップに沿って行なわれている最近の修復の成果も付け加えておこう。例えば、1993年12月から公開されているチマブーエの《荘厳の聖母》がある。これは、同じ部屋に展示されている3点の13世紀の大作の中では、最後に修復されたものである。チマブーエの作品に先だって、1989年にはすでに、ドッチョの《ルツェライの聖母》とジョットの《オニッサンティの聖母》が、トスカーナ銀行のスポンサーシップによって修復を終え、一般に公開されている。

また、第9室にある2点の傑作も、イタリア内外の諸団体のスポンサーシップによって修復され、すでに公開されている。すなわち、アントニオ・デル・ボライウォーロとピエロ・デル・ボライウォーロ兄弟の《ポルトガル枢機卿祭壇画》(これは今でもオリジナルの飾り枠を保存し

fig.22 ルーベンス《イヴリーーの戦い》
(洗浄中の部分図)



fig.23 ルーベンス《アンリ4世のバリ入城》
(洗浄中の部分図)



fig.24 《門盤投げ》(修復後)



ている15世紀後半フィレンツェ絵画の傑作である)、そしてピエロ・デル・ボライウォーロの《ガレアツォ・マリア・スフォルツァの肖像》である。一方、後期ゴシックの画家ロレンツォ・モナコの《マギの礼拝》は、アリタリア航空グループの旅行会社、イタリアツアーのスポンサーシップによって修復中で、驚くべき成果をあげつつある(figs.25, 26)。この修復は、ウフィツィ美術館が所蔵するモナコの2点の作品の修復計画の一環として行なわれている。もう1点の大きな《聖母戴冠》は、すでに何年か前からフォルテツァ・ダ・バツソ修復所にゆだねられており、本年中には修復が終了する予定になっている。

ヴァザーリの通廊の修復はほぼ終了しており、いずれ人的な手当が整い次第、ガイド付きの訪問鑑賞ができるようにしたいと考えている。一方、建物の一階の大きな部屋のひとつは、ベンヴェヌート・チェッリーニの大ブロンズ像《ヘルセウス》の修復のための作業所として使われている。この彫像は、何世紀間も外気と汚染にさらされ、し

かも近年加速度的にひどくなっている劣化現象のため、一刻の猶予も許されない状態にあったのである。

私たちは、「新しきウフィツィ美術館」を実現するために、いまだ多くの仕事を開始できる時期を待っている。1988年以降、フィレンツェ国立古文書館が他の場所に移転したことにより、いまではウフィツィの建物全体を美術館のために使うことができるようになった。すでに現在、「古きウフィツィ」をよりよい方向で改変するため、多くの大規模な計画が進行している。たとえば、美術館の第一歩廊では、全館閉館を避けるためいくつかの段階に分けて改造が行なわれており、照明システムの改善、後世の漆喰を取り除いて16世紀当時の壁面に戻すこと、18世紀の大理石の床の修復、絵画や古代彫刻の展示の改善などの計画が予定されている。また、100年近くの間、人の目にふれなかった41点の〈メディチ家の著名人士の肖像〉——この連作は、もともとウフィツィの歩廊を飾るために16世紀末に描かれたものである——が、同じ場所に再び展示されることになっている。

こうした作業が終了した時、ウフィツィの歩廊がどんなふうに見えるかといえば、第三歩廊の北側の端の部分を見てもらえれば想像できるだろう。ここでは、パッチョ・バンディネッリの《ラオコーン群像》、ヘレニスム彫刻の《猪》、ローマ彫刻の《ヘラクレス》が、〈メディチ家の肖像〉の連作と一緒に展示されている。

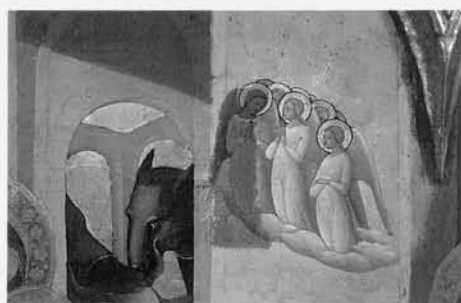
現在リッベ親子の部屋は、完全に閉鎖されている。内装の全面的改修の作業が進行中で、中央に大きな天窗、適切な人工照明、そしてより優れた温湿度管理システムが実現される予定になっている。しかし、作業の間この部屋に置かれていた有名作品がすべて見られないというのは、来館者の方々にとって不都合であるので、現在フィリッポ・リッベの有名な《聖母子》だけを、隣の第9室に一時的に移動して展示を行なっている。

最後に、有名なボッティチェッリの2点の大作、《春》と《ヴィーナスの

fig.25 ロレンツォ・モナコ
《マギの礼拝》(洗浄の最終段階)



fig.26 ロレンツォ・モナコ
《マギの礼拝》(洗浄の最終段階、部分図:左端の天使は未洗浄)



誕生》にふれておこう。これらは第10および14室に展示されているが、今年の夏までには、ミケランジェロの《トンド・ドーニ》と同じく、新しいドイツ製の保護ガラスをとりつける予定である。これまでの保護ガラスが暗く緑がかっていて鑑賞の妨げになっていたのに対し、新しいガラスは完全に透明で無反射のものとなるはずである。

確かに以上のような改修事業は、一時的に来館者の方々に不便を強いることになるが、私たちはそのような不都合を最小限に抑えるよう、できるかぎりの努力を行なっている。この一時的な不便は、将来、より機能的な新しいウフィツィ美術館の実現によって償われることだろう。そこでは、作品はよりよく照明され、近く展示室とヴァザーリの通廊に戻ってくる作品に加え、さらに数多くの作品が修復を終えて、かつてない色彩の輝きをもって展示されることだろう。こうして、美術館に加えられた非道な攻撃の痕跡は永久に消し去られ、さらにいえば、事件以前にもまして美しい場所としてよみがえるのである。過去400年以上の歴史を誇る世界最古の美術館は、伝統を保持しつつも自己改革を続けることが可能であることを示したいと思っている。その目的は、かつてヴァザーリが建設した建物の下に長い列をつくって訪れる来館者に、よりよい美術体験の環境を提供するためにはほかならない。

(越川倫明訳)

当館所蔵作品《ソドムを去るロトとその家族》の作者表示の変更について

雪山行二
国立西洋美術館学芸課長

国立西洋美術館は1978年(昭和53年)度に、油彩画《ソドムを去るロトとその家族》を購入した。この作品の構図は明らかにルーベンスが考案したものであるが、その制作に工房助手あるいは協力者が大幅に関与したことは、当初から認められていた(『国立西洋美術館年報no.13』、1979年、新収作品解説参照)。この作品については、当時、ジョン・アンド・メイブル・リングリング美術館(フロリダ州サラソータ)とバース美術館(フロリダ州マイアミ・ビーチ)に構図と寸法の似た2点のヴァリエントが存在することが知られていた。しかし、これら3点の作品を対象とした厳密な様式分析と科学的調査が実施されたことはなく、品質に関する専門家たちの意見も大きな開きを示していた。当然ながらわれわれは、これら3点の作品の間の構図とモチーフならびに技法の相違について深い関心を抱き、これらの作品を綿密に比較検討して相互関係を明らかにすることが、これまで謎に包まれていたルーベンスの工房制作という問題を解明する手掛かりになるものと考えた。

その後、国立西洋美術館の作品を若きヨルダースによるルーベンス作品の模写とするデュルスト氏の説が、ヨルダースのモノグラフの出版(1982年)を機に一定の支持を得るようになった。さらに、1989年に出版された同著者による『ルーベンス作品総目録』第3巻「旧約聖書」では、リングリング美術館の作品がルーベンスのオリジナルと見なされ、国立西洋美術館の作品はヨルダースによる模写として記載されるに至った。

一方、筆者(雪山)は1984年にサラソータでリングリング美術館の作品を実見する機会を得たが、それを機に同美術館の研究員との交流が促進された。1987年にはバース美術館の研究員より、3点のヴァリエントを集めてマイアミと東京で展覧会を開催しようという提案が出されたが、その時は資金難等の理由で実現されなかった。しかし、1992年になって資金問題が解決したため、当館は、17世紀オランダ・フランドル絵画の専門家である中村俊春研究員(現在京都大学助教授)と河口公生主任研究官(保存修復係長)を中心に準備を進め、1993年の夏に展覧会は東京で実現された。この展覧会の詳細については、中村俊春氏によるこの『国立西洋美術館年報nos.27-28』の展覧会記録を参照されたい。

同展の開催を機会に、3点のヴァリエントに関してさまざまな科学的調査が実施され、また、ルーベンス研究所研究員アルナウト・バ

リス氏とメトロポリタン美術館ヨーロッパ絵画部の研究員ウォルター・リートケ氏を招いてシンポジウムが行なわれた。これらの研究調査は1994年末に、英文の報告書(*Rubens and his Workshop. The Flight of Lot and his Family from Sodom*, ed. by T. Nakamura)として当館から出版された。

当館所蔵作品の作者については、報告書の5人の執筆者のうち、3人が詳しく見解を表明している。中村氏とバリス氏は様式的根拠から、ヨルダースの筆になるものと想定している(同報告書38、112ページ)。一方、河口氏はヨルダース作とする根拠は必ずしも明確ではないと指摘している(同報告書53ページ)。以上の諸見解を受けて館内で審議した結果、現時点ではヨルダースの作品とする説が最も有力であることが確認され、今後新たな判断材料が現われるまで、この作品の作者表示を次のようにすることを決定した。

ヤーコプ・ヨルダース(?)

ソドムを去るロトとその家族(ルーベンスの構図にもとづく)

この問題については、今後さらに内外の専門家と意見を交換して、継続的に考察していきたい。

ルーベンスが大工房をもっていたことは周知の事実であり、また、工房助手や協力者が本作品の制作に大きく関与したという見解は購入以前から知られていた。しかし一方で、ルーベンスの工房制作については、これまで具体的な解明はほとんどなされることはなく、作者の表示も、ルーベンスが何らかの方法で関与したと想像される作品はすべて「ルーベンス作」として扱うという慣例に当館も従っていた。しかし、作者の表示は研究水準を反映すべきであると判断して、この変更を行なう次第である。

今回の調査を通じて、当館所蔵作品を若きヨルダースの作とする見解がいっそう強く主張されたことは、本作品の美術史的評価にとってきわめて興味深い。所蔵作品に関する調査研究は美術館の根幹的使命のひとつであり、今後も機会あるごとに、このような種類の調査を実施していきたい。

Koji Yukiya

Chief Curator, The National Museum of Western Art, Tokyo

In 1978 the National Museum of Western Art, Tokyo purchased the oil painting *The Flight of Lot and his Family from Sodom*. From the beginning it was recognized that while Rubens was clearly responsible for the composition of the work, the work relied on a considerable contribution from members of his studio and collaborators. (see New Acquisitions, *The National Museum of Western Art, Tokyo, Annual Bulletin*, no. 13, 1979) At the time of the purchase, two other variants of similar composition and size existed in the John and Mable Ringling Museum of Art (Sarasota, Florida) and in the Bass Museum of Art (Miami Beach, Florida). But no formal analysis or scientific investigation had been carried out on the three works, and there were wide gaps in the opinions of specialists upon the quality of the three works. Of course, we were fully aware of the difference in technique, motif and composition of the three works, and believed that a detailed comparative examination of the three works would reveal not only their internal relationship, but would also provide an opportunity for a clarification of the puzzling issues related to Rubens's studio production.

Then R.-A.d'Hulst presented the opinion that the Tokyo work is a copy of a Rubens work by the young Jordaens, and this interpretation was received well upon the publication of his monograph on Jordaens (1982). Further, the 1989 work by this author, *Corpus Rubenianum*, vol. 3, The Old Testament, states that the Ringling Museum work is the original by Rubens, and the Tokyo work was published as a copy by Jordaens.

Conversely, I had the opportunity to view the Ringling Museum work in Sarasota in 1984, and began discussions with the Ringling Museum curators upon that occasion. In 1987, the Bass Museum curator proposed that the three variants be assembled and exhibited in Miami and Tokyo, but funding difficulties prevented the realization of that plan. Finally, in 1992, these financial issues were resolved, and preparation began under the direction of this Museum's 17th century Dutch and Flemish painting specialist, Toshiharu Nakamura (presently Associate Professor, Kyoto University) and the head of the Museum's Conservation Department, Kimio Kawaguchi. The exhibition was finally realized in Tokyo during the summer of 1993. For information on this exhibition, see Toshiharu Nakamura's exhibition notes in *The National Museum of Western Art, Tokyo, Annual Bulletin*, nos. 26-27.

Various scientific analyses of the three variants were carried out upon the occasion of this exhibition, and Arnout Balis of the Rubenianum and Walter Liedtke of the European Paintings Department, The Metropolitan Museum of Art, New York were invited to participate in a symposium on the works. The results of this research was published by this Museum in an English language report (*Rubens and his Workshop. The Flight of Lot and his Family from Sodom*, ed. by T. Nakamura).

Three of the five authors of the catalogue presented detailed opinions regarding the issue of the painter of the Tokyo work. Based on formal analysis, Nakamura and Balis suggested that it is the work of Jordaens. (see pp. 38 and 112 of the report). Conversely, Kawaguchi indicated that the attribution to Jordaens is not absolutely clear. (see p. 53 of the report). These various

opinions have been considered by the Museum staff, which has confirmed that, at present, the Jordaens attribution has the most merit, and has determined that until new materials for judgment appears, the work will bear the following artist attribution on its label.

Jacob Jordaens (?)

The Flight of Lot and his Family from Sodom (based on a Rubens's composition)

We hope that this issue will continue to be the subject of discussion between scholars in Japan and abroad.

At the time of purchase, it was well-known that Rubens employed a large workshop, and that some felt that the production of this work relied greatly on the work of members of the studio and other collaborators. But as there had been no detailed clarification of Rubens's workshop production, the Museum followed the customary practice of labeling all works that had some degree of Rubens's participation as "by Rubens." However, we have determined that artist attribution should reflect current levels of scholarship, and have hence implemented this change.

This survey's stronger assertion of the attribution to the young Jordaens is especially fascinating in terms of the art historical evaluation of this work. One of the fundamental missions of this museum is the research and examination of its holdings, and we intend to, upon occasion, continue this form of investigation.

修復記録 Restoration Activities

[1992(平成4)年度修復処置]

ヴィクトリア・デュブル(ファンタン=ラトゥール)
《花》

油彩、カンヴァス
42.7×47.8cm
P.1959-88

保存状態:
ニスの黄変

修復処置:

1. ニス除去
2. 補彩
3. 保護ニス塗布(ダマ-5% in ターペンタイン)
4. 額装改良

ダンテ・ガブリエル・ロセッティ
《愛の杯》

油彩、板
66×45.7cm
P.1984-5

保存状態:

1. 素地の接合部分に割れ
2. 絵の具層の剥落・欠損

修復処置:

1. 絵の具層の固定(P.V.At含浸)
2. 接合部分の強化・固定(P.V.At含浸)

シャルル・コッテ
《ムーランルージュの女たち》

油彩、カルトン
36.5×51×0.5cm
P.1959-40

保存状態:

1. カルトン素地の押しつぶれ
2. 絵の具層の欠損
3. ニスの黄変

修復処置:

1. カルトン素地の押しつぶれの平面化
2. カルトン素地の部分的強化(ゼラチン2%含浸)
3. ニス除去
4. 補彩
5. 保護ニス塗布(ダマ-10% in ホワイトスピリット)

シャルル・コッテ
《「小ミサ」のための習作》

油彩、板
26.1×41×0.5cm
P.1959-42

保存状態:

1. 素地の反り
2. ニスの黄変
3. 画面上に雨垂れのような汚れの付着
4. カビが発生したような斑点(黒衣の中、空の一部)
5. 小欠損部数箇所

修復処置:

1. ニス除去
2. 素地木口の強化(P.V.At含浸)
3. 弱アルカリ洗浄
4. 充填

5. 補彩

6. 保護ニス塗布(ダマ-5% in ターペンタイン)

シャルル・コッテ
《入り陽の港》

油彩、カルトン
43.7×54×0.4cm
P.1959-47

保存状態:

1. 過剰なニス
2. ニスの黄変
3. カルトン素地の四辺部に絵の具層の欠損
4. 画面に汚損

修復処置:

1. ニス除去
2. 弱アルカリ洗浄
3. 充填
4. 補彩
5. 保護ニス塗布(ダマ-5% in ターペンタイン)

エルネスト・クオスト
《鉢植》

油彩、板
40.9×28.9×0.5cm
P.1959-178

保存状態:

1. 画面中央部に絵の具層の欠損
2. 画面に汚損

修復処置:

1. 弱アルカリ洗浄
2. 充填
3. 本地部分の目止め(P.V.At.3% 含浸)
4. 補彩
5. 保護ニス塗布(ダマ-5% in ターペンタイン 艶あり)
6. 額装改良

[1993(平成5)年度修復処置]

マルタン・アンリ=ジャン=ギョーム
《カオールの橋》

油彩、カンヴァス
85.7×64.5cm
P.1959-135

保存状態:

1. 絵の具の欠損、浮き上がり
2. 画面に汚損

修復処置:

1. 浮き上がりの固定(ゼラチン3%)
2. 画面のカンヴァス素地露出部分に目止め(ゼラチン2%)
3. 弱アルカリ洗浄
4. 充填
5. 補彩
6. 保護ニス塗布(ダマ-3% in ターペンタイン、リグロイン)
7. 額装改良

クロード・モネ

《雪のアルジャントゥーユ》

油彩、カンヴァス
55.5×65cm
P.1959-150

保存状態:

1. 画面に汚損

修復処置:

1. 弱アルカリ洗浄
2. 額装改良

(河口公生/Kimio Kawaguchi)

展覧会貸出作品
Loans

「ボール・ゴッギン」展
1992年4月11日～5月31日
横浜美術館

P1959-107 ゴッギン《画家スレヴァンスキー
の肖像》

会館10周年記念「アダムとイヴ」展
1992年10月10日～12月6日
埼玉県立近代美術館

P1959-196 モロー《牢獄のサロメ》
G1982-22～31 クリンガー《手袋(全10葉)》
P1974-5 ピカソ《男と女》

「筆あとの誘惑」展
1992年11月1日～11月29日
京都市美術館
P1959-138 マルタン《テラス》

国立西洋美術館所蔵「近代フランス美術展」
1992年11月3日～12月7日
浦添市美術館

P1959-3 アマン＝ジャン《庭の少女》
P1959-10 アンドレ《マルセイユのプティ・ニ
ース》
P1959-20 ルブール《ラ・ブーユ付近のセー
ス河》
P1959-29 カリエール《クレマンソー》
P1959-40 コッテ《ムーラン・ルーシュの女た
ち》
P1959-55 コッテ《ブルターニュの老女》
P1959-65 ドニ《水浴》
P1959-82 テヴァリエール《聖母の訪問》
P1959-92 デスパニャ《浴女》
P1959-99 ファンタン＝ラトゥール《聖アントニ
ウスの誘惑》

P1959-113 ローラン《美しい肩》
P1959-119 ルバスク《ハンモック》
P1959-123 レルミット《落穂拾い》
P1959-126 マルケ《オロンヌの浜》
P1959-129 マルタン《ラ・バスティードの聖堂》
P1959-144 メナール《松林》
P1959-157 モネ《ヴェトゥーユ》
P1959-160 モンティセリ《カシスの港》
P1959-166 ビサロ《冬風景》
P1959-192 ドンゲン《カジノのホール》
P1962-10 レジェ《赤い鶏と青い空》
P1965-4 モネ《セーヌ河の朝》
P1974-4 ピカソ《アトリエのモデル》
P1975-5 ルノワール《風景の中の三人》
P1976-4 クールベ《狩猟者のいる風景》
P1978-1 ピカソ《横たわる女》
P1978-2 ルノワール《バラをつけた女》
P1978-5 セザンヌ《ジャ・ド・ブッフアン眺
め》
P1981-4 シスレー《ルーヴシエンヌの風景》
P1982-1 マネ《花の中の子供》
P1986-1 ドニ《雌鳥と少女》
P1990-1 ベルナル《吟遊詩人としての自
画像》

P1990-4 ルオー《道化師》
P1990-8 ドラン《ジャン・ルノワール夫人》
P1990-10 ビュッフェ《静物》
S1959-12 ロダン《星座》
S1959-21 ロダン《姉と弟》
S1959-39 ロダン《考える人》(1/2等身大)
S1959-53 ロダン《化粧するヴィーナス》
S1959-57 ブールデル《弓を引くヘラクレス》
S1959-59 ブールデル《聖母子》
S1965-3 ロダン《ヴィクトル、ユゴー》
S1969-1 ブールデル《アポロンのマスク》
S1978-1 ルノワール《勝利のヴィーナス》
S1990-4 マイヨール《髪を結う浴女》
G1959-17 ロダン《世界を導くアムールたち》
G1959-18 ロダン《ベルローナ》
G1959-20 ロダン《ユゴー》
G1959-21 ロダン《ユゴー(顔二つ)》
G1959-22 ロダン《春》
G1964-1 トゥールーズ＝ロートレック《マルセ
ル・ランデ嬢》
G1966-1 ピカソ《サルタンバンク》
G1970-13 トゥールーズ＝ロートレック《写真家
セスコ》
G1971-5 ミュシャ《「ロレンザッチョ」のポス
ター、サラ・ベルナル》
G1973-13 ヴェイヤール《料理する女》
G1976-3 コロー《イタリアの思い出》
G1976-5 ド・ブール《騎士の帰還》
G1977-3 ピカソ《顔》
G1978-6 ルオー《畏と悪意のこの世で、孤
独(連作「ミゼレーレ」より)》
G1983-1 ドニ《泉に映る影》
G1988-26 リビエール《サン＝ブリアックの三つ
の標識、夕暮れ》

17世紀オランダ風景画展
1993年1月5日～2月21日
熊本県立美術館
P1980-2 ロイスダール《樫の森の道》

「絵画が変わるとき」展
1993年2月4日～5月16日
岐阜県美術館/群馬県立近代美術館
P1959-104 ゴッギン《水浴の女たち》

葡萄とワインの美術展
1993年5月22日～8月22日
山梨県立美術館
S1959-3 ロダン《からみ合うバックカントたち》

「ナビ派」展
1993年5月28日～1994年2月13日
クンスト・ハウス(チューリッヒ)/グラン・パレ(パ
リ)
P1987-1 ボナール《坐る娘と兎》
Nabis
29 May-16 August 1993
Kunsthau, Zürich
23 September 1993-13 February 1994

Musé d'Orsay
P.1987-1
Pierle Bonnard, *Young Girl Sitting with a
Rabbit*

「バルビゾン派と日本」展
1993年7月24日～10月11日
福島県立美術館/千葉県立美術館
P1959-61 クールベ《罌にかかった狐》

「バルビゾン派と日本」展
1993年9月4日～12月5日
千葉県立美術館/山梨県立美術館
P1959-57 クールベ《雪景色》

「亡命者の軌跡 アメリカに渡った芸術家たち」
展
1993年8月10日～9月19日
徳島県立近代美術館
P1965-5 エルンスト《石化した森》

「ヴィンセント・ファン・ゴッホ」展
1993年11月18日～1994年3月13日
ヴィクトリア国立美術館/クイーンズランド美術
館(オーストラリア)
P1959-106 ゴッギン《海辺に立つブルター
ニュの2少女》

*Van Gogh: His Sources, Genius and
Influence*
19 November 1993-16 January 1994
National Gallery of Victoria
22 January-13 March 1994
Queensland Art Gallery
P.1959-106
Paul Gauguin, *Two Breton Girls by Sea*

「モネ」展
1994年2月11日～6月12日
ブリヂストン美術館/名古屋美術館
P1959-150 モネ《雪のアルジャントウーユ》
P1959-152 モネ《陽を浴びるボブラ並木》

「戸張孤雁と大正期の彫刻」展
1994年1月25日～3月6日
愛知県美術館
S1959-30 ロダン《J.P.ローランスの胸像》
S1959-53 ロダン《化粧するヴィーナス》

「ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ」展
1994年2月25日～5月29日
ヴァン・ゴッホ美術館(オランダ)
P1959-175 シャヴァンヌ《貧しき漁夫》
Puvis de Chavannes
25 February-29 May 1994
Rijksmuseum Vincent van Gogh
P.1959-175
Pierre Puvis de Chavannes, *Poor Fisher-
man*

新収作品一覧 List of New Acquisitions

購入作品 Purchased Works

マールテン・ド・フォス[1532-1603]

《最後の晩餐》

油彩、カンヴァス
146×212.5cm

Marten de Vos[1532-1603]

Last Supper

Oil on canvas
146×212.5cm
P.1992-4

*see New Acquisitions

ヤン・ボト[c.1618-1652]/

コルネリス・ファン・プーレンブルフ[c.1595-1667]

《ニンフのいる風景》

油彩、カンヴァス
49×60cm

Jan Both[c.1618-1652]/

Cornelis van Poelenburgh[c.1595-1667]

Landscape with Nymphs

Oil on canvas
49×60cm
P.1992-5

*see New Acquisitions

アドリアーン・ファン・ユトレヒト[1599-1652]

《猟の獲物と野菜のある静物》

1648年
油彩、カンヴァス
81.5×115.5cm

Adriaen van Utrecht[1599-1652]

A Still Life with Games and Vegetables

1648
Oil on canvas
81.5×115.5cm
P.1992-6

*see New Acquisitions

ヘンドリック・ホルツィウス[1558-1617]

《歩兵隊長》

エングレーヴィング
28.4×19.4cm

Hendrik Goltzius[1558-1617]

Captain of the Infantry

Engraving
28.4×19.4cm
H.254
G.1992-1

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《アダムとエヴァの物語》(6点連作)

Jan Saenredam[1565-1607]

Story of Adam and Eve

G.1992-2~7

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《命名するアダム》

エングレーヴィング

この一覧には『国立西洋美術館年報 Nos. 25-26』に収載分以後、平成4年4月から平成6年3月までの2年間に当館の予算で購入した作品および寄贈作品が含まれる。所蔵番号のPは絵画、Dは素描、Gは版画、Lは書籍、Sは彫刻を示す。

This list follows the *Annual Bulletin of the National Museum of Western Art 1990-1992*. It contains all the works purchased or donated between April 1992 and March 1994. The number tailed to each item indicates the museum's inventory number: P is for paintings, D for drawings, G for prints, L for books and S for sculptures.

27.8×19.9cm

Adam Naming of Animals
(aft. A. Bloemaert)

Engraving
27.8×19.9cm
H.1(i/of 5)
G.1992-2

《知識の木の前のアダムとエヴァ》

エングレーヴィング
27.8×19.9cm

Adam and Eve before the Tree of Knowledge (aft. A. Bloemaert)

Engraving
27.8×19.9cm
H.2(i/of 2)
G.1992-3

《誘惑》

エングレーヴィング
27.8×19.9cm

Temptation of Man
(aft. A. Bloemaert)

Engraving
27.8×19.9cm
H.3(i/of 3)
G.1992-4

《楽園追放》

エングレーヴィング
27.8×19.9cm

Expulsion from Eden
(aft. A. Bloemaert)

Engraving
27.8×19.9cm
H.4(i/of 2)
G.1992-5

《働くアダムとエヴァ》

エングレーヴィング
27.8×19.9cm

Adam and Eve Working
(aft. A. Bloemaert)

Engraving
27.8×19.9cm
H.5(i/of 2)
G.1992-6

《アベルの死を嘆くアダムとエヴァ》

エングレーヴィング
27.8×19.9cm

Adam and Eve Lamenting over the Corpse of Abel (aft. A. Bloemaert)

Engraving
27.8×19.9cm
H.6(i/of 3)
G.1992-7

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《井戸のそばのリベカとエリエゼル》

エングレーヴィング

27.1×41.2cm

Jan Saenredam[1565-1607]

Rebecca and Eliezer at the Well

Engraving
27.1×41.2cm
H.10(i/of 2)
G.1992-8

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《三つの対神徳》

Jan Saenredam[1565-1607]

Faith, Hope and Charity

G.1992-9~11

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《信徳》

エングレーヴィング
30×20.6cm

Faith (aft. Goltzius)

Engraving
30×20.6cm
H.41(i/of 2)
G.1992-9

《望徳》

エングレーヴィング
30×20.6cm

Hope (aft. Goltzius)

Engraving
30×20.6cm
H.42(i/of 2)
G.1992-10

《愛徳》

エングレーヴィング
30×20.6cm

Charity (aft. Goltzius)

Engraving
30×20.6cm
H.43(i/of 3)
G.1992-11

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《七つの惑星の神々》

Jan Saenredam[1565-1607]

Gods of the Seven Planets

G.1992-12~18

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《農耕を支配するサトゥルヌス》

エングレーヴィング
25.4×17.8cm

Saturn Presiding over Agriculture
(aft. Goltzius)

Engraving
25.4×17.8cm
H.50 (iii/of 5)
G.1992-12

《自由学芸を支配するユピテル》

エングレーヴィング
25.4×17.8cm

Jupiter Presiding over the Liberal Arts (aft. Goltzius)

Engraving
25.4×17.8cm
H.51(i/of 2)
G.1992-13

《戦闘術を支配するマルス》

エングレーヴィング
25.4×17.8cm

Mars Presiding over the Arts of War
(aft. Goltzius)

Engraving
25.4×17.8cm
H.52(i/of 2)
G.1992-14

《統治術を支配するアポロン》

エングレーヴィング
25.4×17.8cm

Apollon Presiding over the Arts of Government (aft. Goltzius)

Engraving
25.4×17.8cm
H.53(i/of 2)
G.1992-15

《愛の王国を支配するウェヌス》

エングレーヴィング
25.4×17.8cm

Venus Presiding over the Realm of Love (aft. Goltzius)

Engraving
25.4×17.8cm
H.54(i/of 2)
G.1992-16

《芸術を支配するメルクリウス》

エングレーヴィング
25.4×17.8cm

Mercury Presiding over the Arts
(aft. Goltzius)

Engraving
25.4×17.8cm
H.55(i/of 2)
G.1992-17

《航海と漁業を支配するディアナ》

エングレーヴィング
25.4×17.8cm

Diana Presiding over Navigation and Fishing (aft. Goltzius)

Engraving
25.4×17.8cm
H.56(i/of 2)
G.1992-18

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《ユノ》

エングレーヴィング
34.2×25.5cm

Jan Saenredam[1565-1607]

Juno (aft. Goltzius)

Engraving

34.2×25.5cm

H.65

G.1992-19

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《ディアナのふたりのニンフ》

エングレーヴィング
22×15.9cm

Jan Saenredam[1565-1607]

Two Nymphs of Diana
(aft. Goltzius)

Engraving
22×15.9cm
H.82(ii/of 2)
G.1992-20

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《一日の四つの時》

Jan Saenredam[1565-1607]

Four Times of Day (aft. Goltzius)

G.1992-21~24

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《朝》

エングレーヴィング
21.2×15cm

Morning

Engraving
21.2×15cm
H.97(i/of 2)
G.1992-21

《夕暮れ》

エングレーヴィング
21.2×15cm

Evening

Engraving
21.2×15cm
H.98(i/of 2)
G.1992-22

《午後》

エングレーヴィング
21.2×15cm

Midday

Engraving
21.2×15cm
H.99(i/of 2)
G.1992-23

《夜》

エングレーヴィング
21.5×15cm

Night

Engraving
21.2×15cm
H.100 (copy in reverse)
G.1992-24

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《五感》

Jan Saenredam

Five Senses (aft. Goltzius)

G.1992-25~29

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《視覚》

エングレーヴィング

17.5×12.4cm

Sight

Engraving
17.5×12.4cm
H.101
G.1992-25

《聴覚》

エングレーヴィング
17.5×12.4cm

Hearing

Engraving
17.5×12.4cm
H.102
G.1992-26

《臭覚》

エングレーヴィング
17.5×12.4cm

Smell

Engraving
17.5×12.4cm
H.103
G.1992-27

《味覚》

エングレーヴィング
17.5×12.4cm

Taste

Engraving
17.5×12.4cm
H.104
G.1992-28

《触覚》

エングレーヴィング
17.5×12.4cm

Touch

17.5×12.4cm
H.105
G.1992-29

ヤン・サーンレダム[1565-1607]

《踊る若い男女》

エングレーヴィング
30.3×40.1cm

Jan Saenredam[1565-1607]

Young Couples Celebrating and Dancing (aft. Goltzius)

Engraving
30.3×40.1cm
H.133(ii/of 3)
G.1992-30

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ウィレム・ファン・スワーネンブルフ[1581頃-1612]

《アブラハム・ブルーマールトの肖像》

エングレーヴィング
21.9×15.5cm

Willem Van Swanenburgh[c.1581-1612]

Portrait of Abraham Bloemaert

Engraving
21.9×15.5cm
H.33(?)of 3)
G.1992-31

Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ウィレム・ファン・スワーネンブルフ[1581頃-1612]

《ペルセウスとアンドロメダ》

エングレーヴィング
26.7×19.5cm

Willem Van Swanenburgh
Perseus and Andromeda
(aft. J. Saenredam)

Engraving
26.7×19.5cm
H.18
G.1992-32
Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia
Gallery, Tokyo

ウィレム・ファン・スワーネンブルフ[1581頃-
1612]
〈世俗財産の悪用についての萬意〉

Willem van Swanenburgh[c.1581-1612]
*Allegory of the Misuse of Worldly
Property* (aft. Heemskerck)

G.1992-33~36
Provenance: Light-Tunick collection; Arcadia
Gallery, Tokyo

《画架に向かう悪魔の右側に立つ髭のない
若者》

エングレーヴィング
21.8×15.9cm

*Beardless Youth Standing to Right of
Devil at an Easel*

Engraving
21.8×15.9cm
H.22
G.1992-33

《目隠しされたクビドに助けられて坂をのぼ
る若者》

エングレーヴィング
21.8×15.9cm

*Young Man Climbing Rocky Hillside
Aided by Blindfolded Cupid*

Engraving
21.8×15.9cm
H.23
G.1992-34

《袋に金をつめ、希望の像をその上に置く男
と悪魔》

エングレーヴィング
21.8×15.9cm

*Man and Devil Filling Sack with
Money and Setting up a Statue of
Hope*

Engraving
21.8×15.9cm
H.24
G.1992-35

《男に矢を放とうとする悪魔》

エングレーヴィング
21.8×15.9cm

*Death With an Arrow about to Strike
the Man down*

Engraving
21.8×15.9cm
H.25
G.1992-36

フランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス[1746-1828]

〈妄〉(18点連作)

初版(1864年)

Francisco Goya Y Lucientes
[1746-1828]

Los Disparates

First edition (published in 1816)

T.Harris, 1964, 248~265
G.1992-37~54
Provenance: Studio Michelangelo, Kyoto

《女の妄》

エッチング、アクアティント、ドライポイント
24×35cm

Feminine Folly

Etching, Aquatint and Drypoint
24×35cm
G.1992-37

《恐怖の妄》

エッチング、アクアティント、ドライポイント
24.5×35cm

Folly of Fear

Etching, Aquatint, Drypoint
24.5×35cm
G.1992-38

《滑稽の妄》

エッチング、アクアティント、ドライポイント
24.5×35cm

Ridiculous Folly

Etching, Aquatint and Drypoint
24.5×35cm
G.1992-39

《大阿呆》

エッチング、アクアティント、ドライポイント
24.5×35cm

Simpleton

Etching, Aquatint Drypoint
24.5×35cm
G.1992-40

《飛行の妄》

エッチング、アクアティント
24.5×35cm

Flying Folly

Etching, Aquatint
24.5×35cm
G.1992-41

《激怒の妄》

エッチング、アクアティント他
24.5×35cm

Furious Folly

Etching, Aquatint etc.
24.5×35cm
G.1992-42

《無秩序の妄》

エッチング、アクアティント、ドライポイント
24.5×35cm

Disorderly Folly

Etching, Aquatint and Drypoint
24.5×35cm
G.1992-43

《袋詰めの人たち》

エッチング、アクアティント他
24.5×35cm

The men in sacks

Etching, Aquatint etc.
24.5×35cm
G.1992-44

《すべてが妄》

エッチング、アクアティント他
24.5×35cm

General Folly

Etching, Aquatint etc.
24.5×35cm
G.1992-45

《女を誘拐する馬》

エッチング、アクアティント、ドライポイント他
24.5×35cm

The Horse-abductor

Etching, Aquatint, Drypoint etc.
24.5×35cm
G.1992-46

《貧の妄》

エッチング、アクアティント、ドライポイント他
24.5×35cm

Poor Folly

Etching, Aquatint, Drypoint etc.
24.5×35cm
G.1992-47

《陽気の妄》

エッチング、アクアティント、ドライポイント
24.5×35cm

Cheerful Folly

Etching, Aquatint, Drypoint etc.
24.5×35cm
G.1992-48

《飛翔法》

エッチング、アクアティント、ドライポイント
24.5×35cm

A Way of Flying

Etching, Aquatint and Drypoint
24.5×35cm
G.1992-49

《謝肉祭の妄》

エッチング、アクアティント
24.5×35cm

Carnival Folly

Etching, Aquatint
24.5×35cm
G.1992-50

《明晰の妄》

エッチング、アクアティント他
24.5×35cm

Clear Folly

Etching, Aquatint etc.
24.5×35cm
G.1992-51

《勸告》

エッチング、アクアティント他
24.5×35cm

Exhortations

Etching, Aquatint etc.
24.5×35cm
G.1992-52

《忠誠》

エッチング、アクアティント他
24.5×35cm

Loyalty

Etching, Aquatint etc.
24.5×35cm
G.1992-53

《葬いの妄》

エッチング、アクアティント他
24.5×35cm

Funeral Folly

Etching, Aquatint etc.
24.5×35cm
G.1992-54

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ[1720-1778]
《グロッテスキ》(4点連作)
1747年頃

Giovanni Battista Piranesi[1720-1778]
Grotteschi
c.1747
G.1992-55~58
Provenance: Sims Reed, London

《骸骨》

エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
39.5×55.5cm

Skeletons

Etching, Engraving and Drypoint
39.5×55.5cm
Robison 21(ii/ of 5)
G.1992-55

《凱旋門》

エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
39.4×55.3cm

The Triumphal Arch

Etching, Engraving and Drypoint
39.4×55.3cm
Robison 22(i/ of 5)
G.1992-56

《ネロの墓》

エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
39.2×55.4cm

The Tomb of Nero

Etching, Engraving and Drypoint
39.2×55.4cm
Robison 23(ii/ of 4)
G.1992-57

《大きな石板》

エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
39.6×54.7cm

The Monumental Tablet

Etching, Engraving and Drypoint
39.6×54.7cm
Robison 24(ii/ of 4)
G.1992-58

コーンラート・ラウウェルス[1532-1685]

《荒野のエリヤ》(ルーベンスの原画「聖体の秘蹟の勝利」より)

エングレーヴィング
64×50.5cm

Coenrad Lauwers[1532-1685]

The Prophet Elijah Fed by an Angel
(after Rubens)

Engraving
64×50.5cm
H.1
G.1992-59

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

スヘルテ・ア・ボルスウェルト[c.1581-1659]

《異教の供犠に対する聖体の秘蹟の勝利》
(ルーベンスの原画「聖体の秘蹟の勝利」より)

エングレーヴィング
63×89.2cm

Schelte à Bolswert[c.1581-1659]

The Victory of the Eucharist over Pagan Sacrifices (after Rubens)

Engraving
63×89.2cm
H.194
G.1992-60

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

ニコラース・ラウウェルス[1600-1619/20]

《カトリックの信仰の勝利》(ルーベンスの原画「聖体の秘蹟の勝利」より)

エングレーヴィング
64×89cm

Nicolaes Lauwers[1600-1619/20]

The Triumph of Catholic Faith
(after Rubens)

Engraving
64×89cm
H.15
G.1992-61

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

スヘルテ・ア・ボルスウェルト[c.1581-1659]

《無知と盲目に対する教会の勝利》(ルーベンスの原画「聖体の秘蹟の勝利」より)

エングレーヴィング
63×102.5cm

Schelte à Bolswert[c.1581-1659]

The Triumph of the Church over Ignorance and Blindness (after Rubens)

Engraving
63×102.5cm
H. 195(iii/ of 3)
G.1992-62

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

スヘルテ・ア・ボルスウェルト[c.1581-1659]

《奇蹟の漁り》(ルーベンスの原画による)

エングレーヴィング
55.5×83.8cm

Schelte à Bolswert[c.1581-1659]

The Miraculous Draught of Fishes
(after Rubens)

Engraving
55.5×83.8cm
H.11
G.1992-63

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

パウル・ポンティウス[1603-1658]

《ベツレヘムの嬰兒虐殺》(ルーベンスの原画による)

エングレーヴィング
61.8×91cm

Paul Pontius[1603-1658]

The Massacre of the Innocents
(after Rubens)

Engraving
61.8×91cm
H.5(iii/ of 3)
G.1992-64

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

ルカス・フォルステルマン[1595-1675]

《三王礼拝》(ルーベンスの原画による)

エングレーヴィング
57×73.5cm

Lucas Vorsterman[1595-1675]

The Adoration of the Magi
(after Rubens)

Engraving
57×73.5cm
G.1992-65

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

ニコラース・ラウウェルス[1600-1619/20]

《三王礼拝》(ルーベンスの原画による)

エングレーヴィング
59×44.7cm

Nicolaes Lauwers[1600-1619/20]

The Adoration of the Magi
(after Rubens)

Engraving
59×44.7cm
H.16(i/ of 2)
G.1992-66

Provenance: Collection Earl Spencer, Althorp; C. G. Boerner, Düsseldorf

ウィレム・パネールス[c.1600-1632以後]

《洗礼者ヨハネの首をもつサロメ》(ルーベンスの原画による)

エッチング
14.8×12.4cm

Willem Panneels[c.1600-after1632]

Salome with the Head of St. John the Baptist (after Rubens)

Etching
14.8×12.4cm
H.10(ii/ of 3)
G.1992-67

Provenance: C. G. Boerner, Düsseldorf

ジャン・モワロー[1690-1762]

《ラ・ミュゼット》(ヴァトーの原画による)

エッチング
36.4×52.2cm

Jean Moyreau[1690-1762]

La Musette (after Watteau)

Etching
36.4×52.2cm
Dacier/Vuaflart vol.III, no. 262
G.1992-68

Provenance: Gallery Arche, Tokyo

エドゥアール・マネ[1832-1883]

《大からす》

1875年
リトグラフ

Eduard Manet[1832-1883]

Le Corbeau

1875
Lithograph
No.11(of 240 books)
L.1992-1

Provenance: A. Bonafous-Muras, Paris

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ

[1720-1778]

《ジュリア水道の城》

1761年
エッチング、エングレーヴィング

Giovanni Battista Piranesi[1720-1778]

Castello di Acqua Giulia

1761
Etching and Engraving
L.1992-2

Provenance: Sims Reed, London

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ

[1720-1778]

《コラの古代遺跡》

1764年
エッチング、エングレーヴィング

Giovanni Battista Piranesi[1720-1778]

Antichità di Cora

1764
Etching and Engraving
L.1992-3

Provenance: Sims Reed, London

テイラー男爵[1789-1879]/

シャルル・ノディエ[1780-1844]/

アルフォンス・ド・カイユ[1788-1876]
《古きフランスのピレネスでロマンティックな旅》

1820年-1863年
リトグラフ

Baron Taylor[1789-1879]/
Charles Nodier[1780-1844]/
Alphonse de Cayeux[1788-1876]
Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France
L.1992-4
Provenance: Jacques Laget, Paris

マリOTT・ディ・ナルド[1393年より活動-1424]
《「聖ステパノ伝」を表した祭壇画プレデッラ3点》
15世紀前半

Mariotto di Nardo
[active from 1393-1424]
Three Predella Panels Representing the Legend of St. Stephen
P.1993-1~3
*see New Acquisitions

《説教する聖ステパノ/ユダヤ法院でのステパノ》

テンペラ、板
30×57.3cm

St. Stephen Preaching / St. Stephen Before the High Priest and Elders of the Sanhedrin

Tempera on panel
30×57.3cm
P.1993-1

《聖ステパノの殉教/聖ステパノの埋葬》

テンペラ、板
29×53.9cm

The Stoning of St. Stephen / The Burial of St. Stephen

Tempera on panel
29×53.9cm
P.1993-2

《聖ステパノの遺体を運ぶ航海/聖ステパノと聖ラウレンティウスの遺体の合葬》

テンペラ、板
29.6×57.5cm

Devils Agitating the Sea as Giuliana Transports the Body of St. Stephen from Jerusalem to Constantinople / The Re-interment of St. Stephen beside St. Lawrence in Rome

Tempera on panel
29.6×57.5cm
P.1993-3

ヘルマン・ファン・スワーネフェルト[c.1600-1655]

《ウィーナスとローマの神殿およびコンスタンティヌス凱旋門の見えるローマの景観》

1634年
油彩、カンヴァス
52×67cm

Herman van Swanevelt[c.1600-1655]
A Roman View of the Ruins of the Temple of Venus and Rome with the Colosseum and the Arch of Constantine

1634
Oil on canvas
52×67cm

P.1993-4
*see New Acquisitions

ハンス・ゼーバルト・ペーハム[1500-1550]
《老人と若い婦人》

1530年頃
キアロスкуро木版画
24.6×24.3cm

Hans Sebald Beham[1500-1550]
Old Man Caressing a Young Woman

c.1530
Chiaroscuro Woodcut
24.6×24.3cm
G.1993-1

Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt

ジョヴァンニ・パッティスタ・ピラネージ
[1720-1778]
《ピラネージ作品カタログ》

1761年
エッチング
39.7×29.4cm

Giovanni Battista Piranesi[1720-1778]
Catalogo Delle Opere

1761
Etching
39.7×29.4cm
G.1993-2

Provenance: Sims Reed, London

フランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス[1746-1828]

《戦争の惨禍》(80点連作)

1810~20年頃

Francisco Goya Y Lucientes

[1746-1828]
The Disasters of War

c.1810-20
T.Harris, 1964, 121~200
G.1993-3~82

Provenance: Nobert du Carrois, Zürich; Wagner Singer International.
Kreuzlingen: Studio Michelangelo, Kyoto

《来るべきものへの悲しき予感》

エッチング、ビュラン、ドライポイント、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.7×22.0cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Sad presentiments of what must come to pass.

Etching, Burin, Drypoint and Burnisher on wove paper
17.7×22.0cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-3

《理由があろうとなかろうと》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.7×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Rightly or wrongly; with or without reason.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
15.7×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-4

《同じことだ》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
16.0×21.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The same.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
16.0×21.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-5

《女たちは勇気を与える》

エッチング、アクアティント(挿きおとし)、ラヴィ、ドライポイント、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.7×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The women use force; the women give courage.

Etching, Burnished Aquatint, Lavis, Drypoint and Burnisher on wove paper
15.7×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-6

《やはり野獣だ》

エッチング、アクアティント(挿きおとし)、ラヴィ、ドライポイント、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.8×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

And they are savages.

Etching, Burnished Aquatint, Lavis, Drypoint and Burnisher on wove paper
15.8×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-7

《お前にはふさわしい》

エッチング、ラヴィ、ビュラン、ウォーヴ紙
14.3×20.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

It suits you well here.

Etching, Lavis and Burin on wove paper
14.3×20.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-8

《何と勇敢な!》

エッチング、アクアティント、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

What courage!

Etching, Aquatint, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
15.5×20.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-9

《いつもこうだ》

エッチング、ドライポイント、ウォーヴ紙
17.7×22.0cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

It always happens.

Etching and Drypoint on wove paper
17.7×22.0cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-10

《嫌なのだ》

エッチング、アクアティント(挿きおとし)、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.3×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

They do not want to.

Etching, Burnished Aquatint, Drypoint Burin and Burnisher on wove paper
15.3×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-11

《やはり嫌だ》

エッチング、ビュラン、ウォーヴ紙
14.7×21.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Neither do they.

Etching and Burin on wove paper
14.7×21.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-12

《どうしても嫌だ》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
16.1×21.1cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Not for them.

Etching, Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
16.1×21.1cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-13

《そのためにお前たちは生まれたのだ》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
16.1×23.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

This is what you were born for.

Etching, Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
16.1×23.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-14

《辛い立ち会い》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント・ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
14.4×17.1cm(版)、24.9×33.1cm(紙)

Bitter coexistence.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
14.4×17.1cm(platemark), 24.9×33.1cm(paper)
G.1993-15

《この道は険しい》

エッチング、ラヴィ(掻きおとし)、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
14.3×16.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

This way is hard.

Etching, Burnished Lavis, Drypoint, and Burin on wove paper
14.3×16.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-16

《もう助かる道はない》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
14.3×16.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

And nothing can be done.

Etching, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
14.3×16.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-17

《彼らはここまでむしり取る》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
16.1×23.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

They profit.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
16.1×23.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-18

《意見が合わない》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
14.7×21.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

They do not agree.

Etching, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
14.7×21.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-19

《葬ったあとは口を慎め》

エッチング、ラヴィ(掻きおとし)、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
16.0×23.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Bury them and keep quiet.

Etching, Burnished Lavis, Burnisher, Drypoint and Burin on wove paper
16.0×23.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-20

《もう間に合わない》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
16.4×23.4cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Time has run out.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
16.4×23.4cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-21

《治してやって、また戦場に》

エッチング、ラヴィ、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
16.0×23.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

To treat them, and on to the next.

Etching, Lavis, Burin and Burnisher on wove paper
16.0×23.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-22

《同じことだろう》

エッチング、ラヴィ(掻きおとし)、ウォーヴ紙
14.6×21.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

It will be the same.

Etching, Burnished Lavis on wove paper
14.6×21.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-23

《これではすまない》

エッチング、ラヴィ、ビュラン、ウォーヴ紙
16.0×25.0cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

As many and more.

Etching, Lavis and Burin on wove paper
16.0×25.0cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-24

《何処でも同じことだ》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
16.0×23.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The same elsewhere.

Etching, Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
16.4×23.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-25

《まだ役に立つだろう》

エッチング、バーニッシャー、ウォーヴ紙
16.1×25.4cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

They still can be of use.

Etching, Burnisher on wove paper
16.1×25.4cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-26

《彼らもまた》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
16.1×23.3cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

These too.

Etching, Drypoint and Burin on wove paper
16.1×23.3cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-27

《見るに堪えない》

エッチング、ラヴィ(掻きおとし)、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
14.2×20.7cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

One cannot look.

Etching, Burnished Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
14.2×20.7cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-28

《慈愛》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
16.1×23.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Charity.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
16.1×23.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-29

《暴徒》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.7cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Rabble.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on

wove paper
17.5×21.7cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-30

《当然の報いだ》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

He deserved it.

Etching, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
17.5×21.7cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-31

《戦争の惨害》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
14.1×16.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Havoc of War

Etching, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
14.1×16.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-32

《これはひどい!》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ドライポイント、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

It is intense!

Etching, Burnished Aquatint and Drypoint on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-33

《なぜだろう?》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Why?

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-34

《何をすべきか?》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

What more must be done?

Etching, Lavis, Drypoint and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-35

《一本のナイフのために》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

Because of a knife.

Etching, Drypoint Burin and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-36

《なぜだか理由もわからずに》

エッチング、ラヴィ(掻きおとし)、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

One cannot know why.

Etching, Burnished Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-37

《これもまた》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ドライポイント、バ

ーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×33.1cm(紙)

Nor in this case.

Etching, Burnished Aquatint, Drypoint and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×33.1cm(paper)
G.1993-38

《これはもっとひどい》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

This is worse.

Etching, Lavis and Drypoint on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-39

《何と野蛮な》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Barbarians!

Etching, Burnished Aquatint, Burin and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-40

《立派なお手柄!死人を相手に!》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Great deed with corpses.

Etching, Lavis and Drypoint on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-41

《彼は必ず役立てる》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
17.4×21.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

One side will gain.

Etching Drypoint and Burin on wove paper
17.4×21.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-42

《炎をくぐって逃げる》

エッチング、ビュラン、ウォーヴ紙
16.0×23.3cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The escape through the flames.

Etching and Burin on wove paper
16.0×23.3cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-43

《なにもかもめちゃくちゃだ》

エッチング、ビュラン、ウォーヴ紙
17.5×21.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Everything is upside-down.

Etching and Burin on wove paper
17.5×21.8cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-44

《これもそうだ》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、バーニッシャー、ウォーヴ紙
16.3×22.0cm(版)、24.9×33.1cm(紙)

This too.

Etching, Burnished Aquatint and Burnisher on wove paper
16.3×22.0cm(platemark), 24.9×33.1cm(paper)
G.1993-45

《私は見た》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
15.9×23.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

I saw it.

Etching, Drypoint and Burin on wove paper
15.9×23.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-46

《そしてこれも見た》

エッチング、アクアティントまたはラヴィ、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
16.3×22.0cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

And this too.

Etching, Aquatint or Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
16.3×22.0cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-47

《これは悪い》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー
15.2×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

This is bad.

Etching, Burnished Aquatint, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
15.2×20.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-48

《このとおり起きた》

エッチング、ラヴィ(掻きおとし)、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.4×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

This is how it happened.

Etching, Burnished Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
15.4×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-49

《あまりにもむごい!》

エッチング、ラヴィ(掻きおとし)、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.2×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Cruel, pitiful sight!

Etching, Burnished Lavis, Burin and Burnisher on wove paper
15.2×20.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-50

《ある女の慈善》

エッチング、ラヴィ、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.3×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

A woman's charity.

Etching, Lavis, Burin and Burnisher on wove paper
15.3×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-51

《可哀そうなお母さん!》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、バーニッシャー、ドライポイント、ウォーヴ紙
15.5×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Unhappy mother!

Etching, Burnished Aquatint, Burnisher and Drypoint on wove paper
15.5×20.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-52

《白エンドウのおかげだ》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ウォーヴ紙
15.5×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Thanks to the blue vetch.

Etching and Burnished Aquatint on wove paper
15.5×20.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-53

《間に合わなかった》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×32.9cm(紙)

They don't arrive in time.

Etching, Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×32.9cm(paper)
G.1993-54

《ほどこす手もなく、彼は死んだ》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ラヴィ、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.4×20.4cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

There was no remedy and he died.

Etching, Burnished aquatint, Lavis and Burnisher on wove paper
15.4×20.4cm(platemark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-55

《むなしい叫び》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ラヴィ、バーニッシャー
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Useless outcries.

Etching, Burnished aquatint, Lavis and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-56

《物乞いは最低だ》

エッチング、ラヴィ、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The worst is to beg.

Etching, Lavis and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-57

《墓地へ》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

To the cemetery.

Etching, Lavis and Drypoint on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-58

《健康な者と病める者》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The healthy and the sick.

Etching, Burnished Aquatint, Burin and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-59

《大声を出してはならない》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Crying out is unnecessary.

Etching, Burnished Aquatint, Burin and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-60

《茶碗一杯が何になろう?》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ラヴィ、ウォーヴ紙
15.3×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Of what use is a cup?

Etching, Burnished Aquatint and Lavis on wove paper
15.3×20.5cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-61

《彼らを救う者はいない》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.3×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

There is no one to help them.

Etching, Burnished Aquatint, Burin and Burnisher on wove paper
15.3×20.6cm(platemark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-62

《彼らは血筋が違うんだ》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.5×20.6cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Perhaps they are of another race.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
15.5×20.6cm(plate mark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-63

《死の床》

エッチング、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×22.0cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The deathbeds.

Etching, Lavis, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
17.5×22.0cm(plate mark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-64

《山積みになれた死体》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ウォーヴ紙
15.3×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Collection of corpses.

Etching, Burnished Aquatint on wove paper
15.3×20.5cm(plate mark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-65

《山積みして墓地へ》

エッチング、アクアティント、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
15.3×20.5cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Cartloads to the cemetery.

Etching, Aquatint, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
15.3×20.5cm(plate mark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-66

《これは何の騒ぎだ》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、(または)ラヴィ、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.9cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

What tumult is this?

Etching, Burnished Aquatint, and/or Lavis, Burin and Burnisher on wove paper
17.5×21.9cm(plate mark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-67

《奇妙な信心!》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、またはラヴィ、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×22.0cm(版)、24.9×33.1cm(紙)

Strange devotion!

Etching, Burnished Aquatint, or Lavis and Burnisher on wove paper
17.5×22.0cm(plate mark), 24.9×33.1cm(paper)
G.1993-68

《これも負けず劣らずだ》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、またはラヴィ、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×22.0cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

This is no less so.

Etching, Burnished Aquatint, or Lavis and Burnisher on wove paper
17.5×22.0cm(plate mark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-69

《何という気違い沙汰!》

エッチング、ラヴィ、ビュラン、ウォーヴ紙
16.0×20.0cm(版)、24.9×33.2cm(紙)

What madness!

Etching, Lavis and Burin on wove paper
16.0×20.0cm(plate mark), 24.9×33.2cm(paper)
G.1993-70

《虚無。それが物語るだろう》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
15.5×20.0cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

Nothing. We shall see.

Etching, Burnished Aquatint, Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
15.5×20.0cm(plate mark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-71

《行くべき道を知らない》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×22.0cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

They don't know the way.

Etching, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
17.5×22.0cm(plate mark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-72

《大衆の利益に反して》

エッチング、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.8cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

Against the common good.

Etching and Burnisher on wove paper
17.5×21.8cm(plate mark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-73

《結末はこれだ》

エッチング、ウォーヴ紙
17.3×21.8cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

The consequences.

Etching on wove paper
17.5×21.8cm(plate mark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-74

《猫のパントマイム》

エッチング、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×22.0cm(版)、24.9×34.5cm(紙)

Feline pantomime.

Etching, Burin and Burnisher on wove paper
17.5×22.0cm(plate mark), 24.9×34.5cm(paper)
G.1993-75

《これはもう最悪だ!》

エッチング、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.7×21.8cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

This is the worst!

Etching and Burnisher on wove paper
17.7×21.8cm(plate mark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-76

《ベテン師たちのお芝居》

エッチング、アクアティントまたはラヴィ、ドライポイント、ビュラン、ウォーヴ紙
17.5×22.6cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

Charlatan troupe of strolling players.

Etching, Aquatint or Lavis, Drypoint and Burin on wove paper
17.5×22.6cm(plate mark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-77

《人食い禿鷹》

エッチング、ドライポイント(?), ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.8cm(版)、24.9×32.9cm(紙)

The carnivorous vulture.

Etching, Drypoint(?), Burin and Burnisher on wove paper
17.5×21.8cm(plate mark), 24.9×32.9cm(paper)
G.1993-78

《綱が切れるぞ》

エッチング、アクアティント(掻きおとし)またはラヴィ、ドライ

ポイント、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×22.0cm(版)、24.9×33.0cm(紙)

The rope is breaking.

Etching, Burnished Aquatint or Lavis, Drypoint and Burnisher on wove paper
17.5×22.0cm(plate mark), 24.9×33.0cm(paper)
G.1993-79

《見事な防戦だ》

エッチング、ドライポイント、ビュラン、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.8cm(版)、24.9×32.9cm(紙)

He defends himself well.

Etching, Drypoint, Burin and Burnisher on wove paper
17.5×21.8cm(plate mark), 24.9×32.9cm(paper)
G.1993-80

《真理は死んだ》

エッチング、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.8cm(版)、24.9×32.9cm(紙)

Truth died.

Etching and Burnisher on wove paper
17.5×21.8cm(plate mark), 24.9×32.9cm(paper)
G.1993-81

《彼女は蘇るだろうか?》

エッチング、バーニッシャー、ウォーヴ紙
17.5×21.8cm(版)、24.9×32.9cm(紙)

If she revives?

Etching and Burnisher on wove paper
17.5×21.8cm(plate mark), 24.9×32.9cm(paper)
G.1993-82

フランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス[1746-1828]
《二分された闘牛場》(「ボルデーの闘牛」より)

1825年
リトグラフ
30×41.5cm

Francisco Goya Y Lucientes

[1746-1828]

Bullfight in a Divided Ring (from "The Bulls of Bordeaux")

1825
Lithograph
30×41.5cm
G.1993-83

Provenance: Otto Schafer, Schweinfurt; Helmut H. Rumbler, Frankfurt

コロー、ドービニー、ドラクロワ、ミレー、ルソーの40点のガラス版画

ガラス版画(クリシェ・ヴェール)

発行者: モーリス・ル・ガレック/発行年: 1921年

Forty Clichés-Glace of Corot, Daubigny, Delacroix, Millet and Rousseau

Published by Maurice Le Garrec in 1921
Clichés-Glace
G.1993-84~107

Provenance: Galeria Grafica, Tokyo

*see G.1993-104~119 in Donated Works

ジャン=バティスト・カミーユ・コロー[1796-1875]

《幼い妹》

15.1×18.1cm(画面)、16.6×20.7cm(紙)

Jean-Baptiste-Camille Corot

[1796-1875]

The Little Sister

15.1×18.1cm(image), 16.6×20.7cm(paper)
G.1993-84

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《森の中の騎士(小)》
18.9×14.9cm(画面)、20.7×15.8cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Horsemen in the Woods. Small plate
18.9×14.9cm(image), 20.7×15.8cm(paper)
G.1993-85

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《夢想者》
14.9×19.3cm(画面)、16.7×21.2cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
The Dreamer
14.9×19.3cm(image), 16.7×21.2cm(paper)
G.1993-86

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《若い娘と死神》
18.7×13.2cm(画面)、20.7×16.7cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Young Woman and Death
18.7×13.2cm(image), 20.7×16.7cm(paper)
G.1993-87

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《森の中の騎士(大)》
28.5×22.4cm(画面)、30.5×24.0cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Horsemen in the Woods. Large plate
28.5×22.4cm(image), 30.5×24.0cm(paper)
G.1993-88

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《若い羊飼(第1版)》
32.5×25.0cm(画面)、36.1×28.6cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Little Shepherd (First plate)
32.5×25.0cm(image), 36.1×28.6cm(paper)
G.1993-89

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《若い羊飼(第2版)》
34.0×26.0cm(画面)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Little Shepherd (Second plate)
34.0×26.0cm(image)
G.1993-90

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《ペリクレスの庭園、画家たちの小道、なぐりがき、木こり(大)、アンリ8世の塔》
14.9×15.7cm、17.3×12.1cm、14.7×10.0cm、14.8×8.4cm、15.9×11.6cm(各画面)、28.6×36.2cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Garden of Pericles, Painter's Path, Scribbling, Woodcutter. Large plate, Tower of Henry VIII
14.9×15.7cm、17.3×12.1cm、14.7×10.0cm、14.8×8.4cm、15.9×11.6cm(each image), 28.6×36.2cm(paper)
G.1993-91

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《オスティアの想い出》
27.0×34.4cm(画面)、29.3×36.5cm(紙)

Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Souvenir of Ostia
27.0×34.4cm(image), 29.3×36.5cm(paper)
G.1993-92

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《ホラティウスの庭園》
35.6×27.3cm(画面)、38.1×30.6cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
The Gardens of Horace
35.6×27.3cm(image), 38.1×30.6cm(paper)
G.1993-93

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《森の入口に立つ若い母親》
34.5×26.5cm(画面)、36.3×28.8cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Young Mother at the Entrance of a Wood
34.5×26.5cm(image), 36.3×28.8cm(paper)
G.1993-94

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《山の木々》
18.7cm×15.2cm(画面)、20.0×16.6cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Trees on a Mountain
18.7×15.2cm(image), 20.0×16.6cm(paper)
G.1993-95

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《林間の空地での昼食》
14.0×18.7cm(画面)、16.4×20.0cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Luncheon in a Clearing
14.0×18.7cm(image), 16.4×20.0cm(paper)
G.1993-96

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《ガリア人の輪舞》
18.3×14.2cm(画面)、19.7×16.3cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Gallic Round
18.3×14.2cm(image), 19.7×16.3cm(paper)
G.1993-97

ジャン=バティスト・カミュー・コロー[1796-1875]
《バス・ブレオの想い出》
19.0×15.7cm(画面)、20.0×16.6cm(紙)
Jean-Baptiste-Camille Corot
[1796-1875]
Souvenir of Bas-Breau
19.0×15.7cm(image), 20.0×16.6cm(paper)
G.1993-98

ウジェーヌ・ドラクロワ[1798-1863]
《立ちどまった虎》
15.1×19.0cm(画面)、17.3×20.0cm(紙)
Eugene Delacroix[1798-1863]
Tiger at Bay
15.1×19.0cm(image), 17.3×20.0cm(paper)
G.1993-99

ジャン=フランソワ・ミレー[1814-1875]
《母の気づかい》

28.5×22.5cm(画面)、30.1×24.2cm(紙)
Jean-François Millet[1814-1875]
Maternal Care
28.5×22.5cm(image), 30.1×24.2cm(paper)
G.1993-100

ジャン=フランソワ・ミレー[1814-1875]
《瓶に水を注ぐ婦人》
28.5×22.5cm(画面)、30.1×24.2cm(紙)
Jean-François Millet[1814-1875]
Woman Emptying a Bucket
28.5×22.5cm(image), 30.1×24.2cm(paper)
G.1993-101

テオドール・ルソー[1812-1867]
《プランタ=ビオの桜の木》
21.9×27.7cm(画面)、23.8×30.1cm(紙)
Theodore Rousseau[1812-1867]
Cherry Tree at Plante-à-Biau
21.9×27.7cm(image), 23.8×30.1cm(paper)
G.1993-102

テオドール・ルソー[1812-1867]
《プランタ=ビオの野原》
22.8×28.5cm(画面)、24.3×30.2cm(紙)
Theodore Rousseau[1812-1867]
The Plain at Plante-à-Biau
22.8×28.5cm(image), 24.3×30.2cm(paper)
G.1993-103

寄贈作品
Donated Works

ビエール・ボナール[1867-1947]

《働く人々》

1916-20年頃
油彩、カンヴァス
130×160cm

Pierre Bonnard[1867-1947]

Workers

c.1916-20
Oil on canvas
130×160cm
P.1992-1

アンドレ・ボーシャン[1873-1958]

《アルクマールの運河、オランダ》

油彩、カンヴァス
97×190cm

André Bauchant[1873-1958]

Canal in Alkmaar, Holland

Oil on canvas
97×190cm
P.1992-2

藤田嗣治[1886-1968]

《坐る女》

1929年
油彩(背景に金箔)、カンヴァス
110×125cm

Tsuguharu Fujita[1886-1968]

A Seated Woman

Oil on canvas (partly gilded in the background)
110×125cm
P.1993-3

「コロ、ドービニー、ドラクロワ、ミレー、ル
ソーの40点のガラス版画」

ガラス版画(クリシェ・ヴェール)
発行者: モーリス・ル・ガレック/発行年: 1921年

Forty Clichés-Glace of Corot,
Daubigny, Delacroix, Millet and
Rousseau

Clichés-Glace
G.1993-104~119

*see G.1993-84~107 in Purchased Works

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《鴨のいる沼地》

ガラス版画
11.0×18.0(画面)、16.5×20.2cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Marsh with Ducks

Glass print
11.0×18.0cm(image), 16.5×20.2cm(paper)
G.1993-104

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《鹿》

ガラス版画
15.5×18.8cm(画面)、16.7×20.3cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Deer

Glass print
15.5×18.8cm(image), 16.7×20.3cm(paper)
G.1993-105

寄贈者一覧。柿沼富二郎氏御遺族(P.1992-1~3)、国立西洋美術館協力会(G.1993-104~119)

Donations are made by the following persons or organizations: the family of the late Mr. Tomijiro Kakinuma (P.1992-1~3), The Kyoryokukai-Society of the National Museum of Western Art (G.1993-104~119).

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《小麦畑の細道》

ガラス版画
15.0×18.5cm(画面)、16.6×20.1cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Path through a Wheatfield

Glass print
15.0×18.5cm(image), 16.6×20.1cm(paper)
G.1993-106

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《橋》

ガラス版画
15.0×18.7cm(画面)、16.5×20.3cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Bridge

Glass print
15.0×18.7cm(image), 16.5×20.3cm(paper)
G.1993-107

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《林間の空地を流れる小川》

ガラス版画
18.2×15.5cm(画面)、20.3×16.8cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Brook in a Clearing

Glass print
18.2×15.5cm(image), 20.3×16.8cm(paper)
G.1993-108

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《羊の囲い場》

ガラス版画
18.5×34.7cm(画面)、26.9×36.5cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

The Large Sheep Pasture

Glass print
18.5×34.7cm(image), 26.9×36.5cm(paper)
G.1993-109

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《川の浅瀬》

ガラス版画
27.5×35.0cm(画面)、28.9×36.0cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

The Ford

Glass Print
27.5×35.0cm(image), 28.9×36.0cm(paper)
G.1993-110

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《羊の群の帰還》

ガラス版画
34.0×27.0cm(画面)、36.2×29.3cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Return of the Flock

Glass print
34.0×27.0cm(image), 36.2×29.3cm(paper)
G.1993-111

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《山羊飼いの女》

ガラス版画
34.2×26.7cm(画面)、34.7×27.2cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Goatherdess

Glass print
34.2×26.7cm(image), 34.7×27.2cm(paper)
G.1993-112

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《収穫》

ガラス版画
21.5×34.5cm(画面)、27.0×36.5cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Harvest

Glass print
21.5×34.5cm(image), 27.0×36.5cm(paper)
G.1993-113

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《野原にたたずむろば》

ガラス版画
15.8×19.0cm(画面)、17.0×20.4cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Donky in a Field

Glass print
15.8×19.0cm(image), 17.0×20.4cm(paper)
G.1993-114

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《夜の印象》

ガラス版画
15.0×19.0cm(画面)、16.5×20.2cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Night Impression

Glass print
15.0×19.0cm(image), 16.5×20.2cm(paper)
G.1993-115

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《榛木》

ガラス版画
15.0×19.0cm(画面)、16.3×19.8cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Cluster of Alders

Glass print
15.0×19.0cm(image), 16.3×19.8cm(paper)
G.1993-116

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《水飼いの場の牝牛》

ガラス版画
16.5×20.0cm(画面)、17.6×21.0cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Cows at a Watering Place

Glass print
16.5×20.0cm(image), 17.6×21.0cm(paper)
G.1993-117

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《水車》

ガラス版画
21.5×35.0cm(画面)、28.0×36.9cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Hydraulic Engine

Glass print
21.5×35.0cm(image), 28.0×36.9cm(paper)
G.1995-118

シャルル=フランソワ・ドービニー[1817-1878]

《森の中の牝牛》

ガラス画面

16.0×19.0cm(画面)、16.0×19.0cm(紙)

Charles-François Daubigny[1817-1878]

Cows in the Woods

Glass print

16.0×19.0cm(image), 16.0×19.0cm(paper)

G.1993-119

1. 平成4～5年度 主要記事

[平成4年]

- 4月1日 館長に高階秀爾が任命された
- 4月3日 スペイン・リアリズムの美展講演会(国立西洋美術館研究員中村俊春)
- 4月12日 スペイン・リアリズムの美展終了
- 4月27日 オーストラリア絵画の200年展開会式開催
会期は4月28日から6月28日まで
- 5月15日 第26回評議員会開催
- 6月5日 オーストラリア絵画の200年展講演会(国立西洋美術館客員研究員有川治男)
- 6月12日 オーストラリア絵画の200年展講演会(同展出品作家コーリン・ラーンズリー)
- 6月28日 オーストラリア絵画の200年展終了
- 6月30日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、36点購入決定
ホルツィウス他作オランダ・マニエリスム版画(36点)
- 7月5日 無料観覧日実施
- 7月29日 柿沼富二郎氏御遺族からピエール・ボナール作《働く人々》他2点の寄贈を受けた
- 8月2日 無料観覧日実施
- 9月6日 無料観覧日実施
- 9月12日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 10月4日 無料観覧日実施
- 10月12日 フランス近世素描展開会式開催
会期は10月13日から12月6日まで
- 11月3日 「第34回教育文化週間」のため無料観覧日実施
- 11月6日 フランス近世素描展講演会(東京大学文学部助手大野芳材)
- 12月6日 フランス近世素描展終了
- 12月16日 次長に黒川 征が任命された

[平成5年]

- 1月9日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 1月28日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、36点購入決定
マールテン・ド・フォス作油彩画《最後の晩餐》
ヤン・ボト、コルネリス・ファン・ブーレンブルフ共同作油彩画《ニンフのいる風景》
アドリアーン・ファン・ユトレヒト作油彩画《狼の獲物と野菜のある静物》
フランシスコ・ゴヤ作版画連作《妄》18点
ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ作版画連作《グロッテスキ》
ルーベンスの原画に基づく同時代の版画9点
ジャン・モワロー作版画《ラ・ミュゼット》
エドゥアール・マネ作書籍《大がらす》
- 2月7日 無料観覧日実施
- 2月13日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 3月7日 無料観覧日実施
- 3月13日 小・中・高校生無料観覧日実施

- 4月4日 無料観覧日実施
- 4月10日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 4月26日 冬の国ムンクとノルウェー絵画展開会式開催
会期は4月27日から6月27日まで
- 5月8日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 5月17日 第27回評議員会開催
- 5月24日 皇太子殿下、冬の国ムンクとノルウェー絵画展御観覧のため御来館
- 5月27日 常陸宮妃殿下、冬の国ムンクとノルウェー絵画展御観覧のため御来館
- 6月9日 皇太子殿下御成婚 無料観覧日実施
- 6月12日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 6月27日 冬の国ムンクとノルウェー絵画展終了
- 7月4日 無料観覧日実施
- 7月10日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 7月13日 ソドムを去るロトとその家族展開催
会期は8月29日まで
- 7月23日 ソドムを去るロトとその家族展講演会
(ルーベンス研究所アルトゥ・パリス、メトロポリタン美術館ウォルター・リートケ)
- 8月1日 無料観覧日実施
- 8月14日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 8月29日 ソドムを去るロトとその家族展終了
- 9月5日 無料観覧日実施
- 9月11日 小・中・高校生無料観覧日実施
- 9月20日 ヴァチカンのルネサンス美術展開会式開催
会期は9月21日から11月28日まで
- 10月 前庭地下展示場「21世紀ギャラリー」(仮称)の基本計画を策定した
- 11月22日 皇太子同妃両殿下、ヴァチカンのルネサンス美術展御観覧のため御来館
- 11月28日 ヴァチカンのルネサンス美術展終了

[平成6年]

- 1月11日 埋蔵文化財発掘調査委員会を設置
- 1月14日 前庭地下展示場「21世紀ギャラリー」(仮称)の基本設計者が(株)前川建築設計事務所に決定した
- 1月21日 バーンズ・コレクション展開会式開催
会期は1月22日から4月3日まで
- 1月24日 第28回評議員会開催
- 2月7日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、4点購入決定
マリOTT・ディ・ナルド作祭壇画3点
ヘルマン・ファン・スワーネフェルト作油彩画
《ヴィーナスとローマの神殿およびコンスタンティヌス凱旋門の見えるローマの景観》
- 3月14日 天皇皇后両陛下、バーンズ・コレクション展御観覧のため御来館
- 3月17日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、107点購入決定

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ作版画《ピラネージ
作品カタログ》
ハンス・ゼーバルト・ペーハム作版画《老人と若い婦人》
フランシスコ・ゴヤ作版画《二分された闘牛場》
フランシスコ・ゴヤ作版画集(80枚連作)《戦争の惨禍》
コロー、ドラクロワ、ミレー、ルソー作クリシェ・ヴェール24
点

3月28日 皇太子同妃両殿下、バーンズ・コレクション展御観覧の
ため御来館

2. 観覧者数

[平成4年度]

① 観覧者数一覧

(単位 人)

	展覧会名	会 期	開催 日数	個 人				団 体				有料 合計	招待	合計	一日 平均
				一般	学生	小人	小計	一般	学生	小人	小計				
平常 展	平常展 (無料観覧日)	3.4.1 ～ 4.3.31	287 (6)	124,526	39,444	39,985	203,955	1,288	5,441	6,864	13,593	217,548	17,292 (15,888)	234,840	1,220*
特別 展	フランス 近世素描展 (無料観覧日)	4.10.13 ～ 4.12.6	48 (1)	25,329	6,391	2,153	33,873	1,888	4,260	899	7,047	40,920	7,587 (2,208)	48,507	1,011
共 催 展	スペイン・ リアリズムの美 (NHK・NHK プロモーション)	4.4.1 ～ 4.4.12 *2.11から 開催	11 (54)	19,132 (90,380)	4,649 (20,435)	1,869 (6,959)	25,650 (117,774)	123 (652)	79 (589)	690 (2,177)	11件 892 63件 (3,418)	26,542 (121,192)	16,299 (32,305)	42,838 (153,497)	3,894 2,843
	オーストラリア絵画 の200年展 (日本経済新聞社)	4.4.28 ～ 4.6.28	54	39,091	9,743	8,103	56,937	1,435	2,809	4,027	125件 8,271	65,208	21,724	86,932	1,610
	小 計		65	58,223	14,392	9,972	82,587	1,558	2,888	4,717	9,163	91,750	38,020	129,770	
合 計			287	208,078	60,227	52,110	320,415	4,734	12,589	12,480	29,803	350,218	62,899	413,117	

*この数字は特別展および共催展が開催されていない場合(174日)の平常展平均入場者数である。

②月別観覧者数

(単位 人)

月別	種別	有 料 観 覧 者 数								無 料 観 覧 者 数				合 計
		平 常 展				特 別 展				計	招待券等 入館者	無 料 観覧日	計	
		一 般	高大生	小中生	計	一 般	高大生	小中生	計					
4		6,620	2,510	9,142	18,272	21,339	6,080	3,029	30,448	48,720	17,123	0	17,123	65,843
5		1,711	1,619	3,972	7,302	22,063	6,894	8,186	37,143	44,445	7,681	0	7,681	52,126
6		1,482	1,256	2,420	5,158	16,379	4,306	3,474	24,159	29,317	13,345	0	13,345	42,662
7		15,471	6,782	3,911	26,164	0	0	0	0	26,164	188	2,361	2,549	28,713
8		27,197	8,660	14,027	49,884	0	0	0	0	49,884	239	2,998	3,237	53,121
9		16,136	5,037	2,348	23,521	0	0	0	0	23,521	161	3,485	3,646	27,167
10		6,878	3,689	2,632	13,199	8,208	3,705	703	12,616	25,815	1,044	2,203	3,247	29,062
11		1,989	1,232	1,256	4,477	15,702	5,754	2,283	23,739	28,216	3,198	2,208	5,406	33,622
12		295	174	10	479	3,307	1,192	66	4,565	5,044	1,264	0	1,264	6,308
1		11,786	3,198	1,674	16,658	0	0	0	0	16,658	101	155	256	16,914
2		17,345	4,987	1,838	24,170	0	0	0	0	24,170	236	2,782	3,018	27,188
3		18,904	5,741	3,619	28,264	0	0	0	0	28,264	223	1,904	2,127	30,391
合計		125,814	44,885	46,849	217,548	86,998	27,931	17,741	132,670	350,218	44,803	18,096	62,899	413,117

③入場料金一覧

(単位 円)

種別 展覧会名	個 人			前 売			割 引			団 体			備 考
	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	
平常展	400	130	70							200	70	40	
(特別展) フランス近世素描展	790	450	250							530	250	130	
(共催展) スペイン・リアリズムの美	1,250	900	400	1,100	700	250	1,150	750	300	900	510	230	NHK・NHKプロモーション と共催
(共催展) オーストラリア絵画の200年展	1,250	900	400	1,100	700	250	1,150	750	300	900	510	230	日本経済新聞社と共催

[平成5年度]

①観覧者数一覧

(単位 人)

	展覧会名	会 期	開催 日数	個 人				団 体				有料 合計	招待	合計	一日 平均
				一般	学生	小人	小計	一般	学生	小人	小計				
平常 展	平常展 (無料観覧日)	5.4.1 ～ 5.11.28	208 (8)	63,675	21,748	31,335	116,758	703	3,025	5,687	177件 9,415	126,173	11,952 (11,047)	138,125	1,243*
特別 展	冬の国—ムンクと ノルウェー絵画展 (無料観覧日)	5.4.27 ～ 5.6.27	54 (3)	61,241	17,378	7,228	85,847	1,547	3,540	3,559	150件 8,646	94,493	19,129 (12,250)	113,622	2,104
共 催 展	ヴァチカンの ルネサンス美術展 (日本テレビ 放送網)	5.9.21 ～ 5.11.28	60	207,711	42,237	10,511	260,459	2,652	9,899	3,805	229件 16,356	276,815	46,699	323,514	5,392
	バーンズ・ コレクション展 (読売新聞社)	6.1.22 ～ 6.3.31 *4.3まで 開催	59	698,955	134,876	44,286	878,117	3,416	4,794	1,954	204件 10,164	888,281	106,135	994,416	16,855
	小 計		119	906,666	177,113	54,797	1,138,576	6,068	14,693	5,759	26,520	1,165,096	152,834	1,317,930	
合 計			267	1,031,582	216,239	93,360	1,341,181	8,318	21,258	15,005	44,581	1,385,762	183,915	1,569,677	

*この数字は特別展および共催展が開催されていない場合(94日)の平常展平均入場者数である。

②月別観覧者数

(単位 人)

種別 月別	有 料 観 覧 者 数									無 料 観 覧 者 数			合 計
	平 常 展				特 別 展				計	招待券等 入館者	無 料 観覧日	計	
	一 般	高大生	小中生	計	一 般	高大生	小中生	計					
4	14,190	3,846	9,174	27,210	3,929	2,152	841	6,922	34,132	423	3,487	3,910	38,042
5	1,325	2,178	5,974	9,477	32,451	11,028	7,883	51,362	60,839	2,693	704	3,397	64,236
6	1,690	1,005	2,983	5,678	26,408	7,738	2,063	36,209	41,887	3,945	11,546	15,491	57,378
7	13,270	5,891	3,365	22,526	0	0	0	0	22,526	267	1,276	1,543	24,069
8	23,407	7,897	11,993	43,297	0	0	0	0	43,297	357	3,777	4,134	47,431
9	8,646	2,801	1,367	12,814	25,160	4,899	996	31,055	43,869	3,130	2,507	5,637	49,506
10	1,111	785	1,204	3,100	80,164	19,923	5,962	106,049	109,149	22,293	0	22,293	131,442
11	739	370	962	2,071	105,039	27,314	7,358	139,711	141,782	21,375	0	21,375	163,157
12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	0	0	0	0	64,668	8,862	2,039	75,569	75,569	5,757	0	5,757	81,326
2	0	0	0	0	234,823	47,950	10,547	293,320	293,320	62,325	0	62,325	355,645
3	0	0	0	0	402,880	82,858	33,654	519,392	519,392	38,053	0	38,053	557,445
合計	64,378	24,773	37,022	126,173	975,522	212,724	71,343	1,259,589	1,385,762	160,618	23,297	183,915	1,569,677

③入場料金一覧

(単位 円)

種別 展覧会名	個 人			前 売			割 引			団 体			備 考
	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	
平常展	400	130	70							200	70	40	
(特別展) 冬の国—ムンクとノルウェー絵画展	790	450	250							530	250	130	
(共催展) ヴァチカンのルネサンス美術展	1,250	900	400	1,150	750	300	1,150	750	300	900	510	230	日本テレビ放送網
(共催展) バーンズ・コレクション展	1,500	1,100	500	1,300	900	300	1,400	1,000	400	1,080	620	280	読売新聞社

3.所蔵作品一覧

[平成4年度]

(平成5年3月末)

種類	区分	開設時松方 コレクション	購 入	寄 贈	管理換	合 計
絵 画		196	73(3)	50(3)	7	326(6)
素 描		80	16	29	1	126
版 画		24	1,079(68)	169	0	1,272(68)
彫 刻		63	12	18	0	93
工 芸		0	2	2	0	4
書 籍		0	15(4)	4	0	19(4)
その他参考資料		8	87	1	0	96
計		371	1,284(75)	273(3)	8	1,936(78)

()内は、平成4年度新収作品で内数。

[平成5年度]

(平成6年3月末)

種類	区分	開設時松方 コレクション	購 入	寄 贈	管理換	合 計
絵 画		196	77(4)	50	7	330(4)
素 描		80	16	29	1	126
版 画		24	1,182(103)	185(16)	0	1,391(119)
彫 刻		63	12	18	0	93
工 芸		0	2	2	0	4
書 籍		0	15	4	0	19
その他参考資料		8	87	1	0	96
計		371	1,391(107)	289(16)	8	2,059(123)

()内は、平成5年度新収作品で内数。

4.図書資料等

[平成4年度]

(平成5年3月末)

種類	区分	前年度末	4 年 度			合 計
			購 入	寄 贈	計	
図 書		14,942	145	74	219	15,161
和 書		2,171	20	0	20	2,191
洋 書		12,771	125	74	199	12,970
雑 誌(洋 書)		50種	0	0	0	50種

[平成5年度]

(平成6年3月末)

種類	区分	前年度末	5 年 度			合 計
			購 入	寄 贈	計	
図 書		15,161	42	280	322	15,483
和 書		2,191	34	2	36	2,227
洋 書		12,970	8	278	286	13,256
雑 誌(洋 書)		50種	0	0	0	50種

5.刊行物

[平成4年度]

- ・国立西洋美術館概要
- ・特別展図録 フランス近世素描展
- ・共催展図録 オーストラリア絵画の200年
- ・共催展解説書 オーストラリア絵画の200年

[平成5年度]

- ・国立西洋美術館概要
- ・国立西洋美術館要覧
- ・特別展図録 冬の国—ムンクとノルウェー絵画
- ・小企画展図録 ソドムを去るロトとその家族—ルーベンスと工房
- ・共催展図録 ヴァチカンのルネサンス美術展
- ・共催展図録 バーンズ・コレクション展

6.歳入歳出一覧

[平成4年度]

①歳入

(単位 円)

項 目	前年度歳入額	4年度歳入額	増 △ 減
1.建物及物件貸付料	877,029	986,678	109,649
2.著作権及特許権等収入	1,496,940	590,325	△906,615
3.入場料等収入	235,590,750	111,694,920	△123,895,830
特 別 観 覧	1,253,510	877,560	△375,950
平 常 展	32,450,860	58,650,100	26,199,240
特 別 展	64,649,530	25,606,620	△39,042,910
共 催 展	137,236,850	26,560,640	△110,676,210
4.返納金	0	0	0
5.不用物品売払代	6,120	0	△6,120
計	237,970,839	113,271,923	△124,698,916

②歳出

(単位 千円)

項 目	平成3年度予算	平成4年度予算	備 考
(項)国立美術館			
国立西洋美術館運営に必要な経費	654,635	695,732	
定 員 に 伴 う 経 費	210,328	230,510	
事 業 管 理	32,524	32,548	
庶 務 部 運 営 費	12,180	12,194	
事 業 部 運 営 費	20,344	20,354	
美 術 作 品 購 入	169,126	169,126	
特 別 展	57,429	57,512	
新 館 維 持 管 理 等 経 費	183,942	204,750	
新 館 維 持 管 理 経 費	67,383	69,384	
絵 画 事 故 防 止 対 策	6,482	6,482	
所 蔵 作 品 燻 蒸	2,846	2,846	
屋 外 彫 刻 群 保 存 対 策	1,854	1,854	
ロダン「地獄の門」修理費	6,300	6,300	
ハイビジョンによる所蔵作品の紹介	13,950	11,950	
そ の 他 (土 地 借 料 等)	85,127	105,934	
前庭地下展示場整備調査	1,286	1,286	
(項)国立美術館施設費			
国立西洋美術館施設整備	34,002	22,869	

③定員

俸 給 表	職名	年度	昭和63	平成元	2	3	4
指 定 職	館 長		1	1	1	1	1
行 政 職 (一)	課 長		1	1	1	1	1
	課 長 補 佐		1	1	1	1	1
	係 長		4	4	4	4	4
	主 任		2	2	2	2	2
	一 般 職 員		6	6	6	6	6
	計		14	14	14	14	14
行 政 職 (二)	技能職員乙		3	3	3	2	2
	労務職員甲		3	3	3	3	3
	計		6	6	6	5	5
研 究 職	次 長		1	1	1	1	1
	課 長		1	1	1	1	1
	主任研究官		5	5	5	6	6
	研 究 員		4	4	4	4	4
	計		11	11	11	12	12
合 計			32	32	32	32	32

[平成5年度]

①歳入

(単位 円)

項 目	前年度歳入額	5年度歳入額	増 △ 減
1.建物及物件貸付料	986,678	1,051,121	64,443
2.版權及特許權等収入	590,325	650,700	60,375
3.入場料等収入	111,694,920	484,191,510	372,496,590
特 別 観 覧	877,560	946,570	69,010
平 常 展	58,650,100	31,070,520	△27,579,580
特 別 展	25,606,620	60,175,070	34,568,450
共 催 展	26,560,640	391,999,350	365,438,710
4.返納金	0	0	0
5.不用物品売払代	0	0	0
計	113,271,923	485,893,331	372,621,408

②歳出

(単位 千円)

項 目	平成4年度予算	平成5年度予算	備 考
(項)国立美術館			
国立西洋美術館運営に必要な経費	695,732	715,622	
定 員 に 伴 う 経 費	230,510	230,191	
事 業 管 理	32,548	32,583	
庶 務 部 運 営 費	12,194	12,221	
事 業 部 運 営 費	20,354	20,362	
美 術 作 品 購 入	169,126	169,126	
特 別 展	57,512	57,578	
新 館 維 持 管 理 等 経 費	204,750	224,858	
新 館 維 持 管 理 経 費	69,384	69,500	
絵 画 事 故 防 止 対 策	6,482	6,482	
所 蔵 作 品 燻 蒸	2,846	2,846	
屋 外 彫 刻 群 保 存 対 策	1,854	1,854	
彫 刻 修 理 費	6,300	6,300	
ハイビジョンによる所蔵作品の紹介	11,950	11,950	
そ の 他 (土 地 借 料 等)	105,934	125,926	
前 庭 地 下 展 示 場 整 備 調 査	1,286	1,286	
(項)国立美術館施設費			
国立西洋美術館施設整備	22,869	25,605	

③定員

俸給表	職名	年度	平成元	2	3	4	5
指 定 職	館 長		1	1	1	1	1
行 政 職 (一)	課 長		1	1	1	1	1
	課 長 補 佐		1	1	1	1	1
	係 長		4	4	4	4	4
	主 任		2	2	2	2	2
	一 般 職 員		6	6	6	6	6
	計		14	14	14	14	14
行 政 職 (二)	技能職員乙		3	3	2	2	2
	労務職員甲		3	3	3	3	3
	計		6	6	5	5	5
研 究 職	次 長		1	1	1	1	1
	課 長		1	1	1	1	1
	主任研究官		5	5	6	6	6
	研 究 員		4	4	4	4	4
	計		11	11	12	12	12
合 計			32	32	32	32	32

7.施設

①敷地

区 分	面積(㎡)	摘 要
所有地	2,208	
借用地	7,083	東京都より有償借用
計	9,288	

②建物

区分	構造・階数		竣工	面積(m²)	
本館	RC	地上3階	昭34.2.28	建	1,587
		地下1階		延	4,180
新館	RC	地上2階	昭54.5.31	建	1,479
		地下2階		延	4,901
渡り廊下I	RC	地上2階	昭54.5.31	建	44
				延	89
計				建	3,110
				延	9,170

③主な工事

[平成4年度]

施設設備の整備(主な工事)

1.新館空調設備その他改修工事	85,222千円	(補正) 新館地下1階修理点検室・写場室に単独の空調設備新設及び消火設備改修工事
2.本館展示室監視用CCTV取替工事	18,334千円	経年劣化による取替(白黒画像をカラー画像に変更)
計 2件	103,556千円	

各所修繕

1.新館冷凍機(ヒートポンプ)オーバーホール	9,105千円	経年老朽化より分解・点検整備工事
2.本館喫茶室厨房ステンレス板張替え工事	139千円	
3.本館1階水吞器取替え工事	138千円	
計 3件	9,382千円	

[平成5年度]

施設設備の整備(主な工事)

1.本館外壁保存改修その他工事	225,158千円	(官庁営繕)
2.新館風除扉取設その他工事	41,200千円	(補正)
3.本館防災シャッター改修工事	36,050千円	(補正)
4.本館2階改修機械設備その他工事	33,475千円	(補正)
5.照明管理設備工事	29,973千円	(補正)
6.新館展示室監視用CCTV取替工事	18,334千円	
7.火災報知機設備改修工事	13,905千円	(補正)
8.身障者便所取設工事	6,058千円	(補正)
9.前庭彫刻収納庫新設その他工事	2,884千円	(補正)
計 9件	407,037千円	

各所修繕

1.売札空調室外機改修工事	506千円	
2.本館屋外清掃その他工事	513千円	
3.屋外廃棄物集積屋根架設その他工事	959千円	
4.新館冷却用ファンモーター整備工事	332千円	
5.本館女子便所洋式便器交換その他工事	82千円	
6.売札所窓口カウンターガラスゴムカバー取付その他工事	118千円	
7.機械警備システム変更工事	618千円	
8.非常通報装置取替工事	581千円	
9.本館ピロッチ照明器具取付工事	889千円	
10.本館厨房グレーチング改修工事	434千円	
11.本館2階南側階段手摺取設工事	625千円	
12.本館喫茶室換気設備改修工事	283千円	
13.本館2階避難口誘導灯改修その他工事	384千円	
計 13件	6,324千円	

8.規則の制定・改廃

制定・改廃事項

平成4年4月9日 《趣旨》	国立西洋美術館客員研究員規程の制定 文部省設置法施行規則改正にともない新設された客員研究員制度の適正な管理、運営を図る
平成4年4月30日 《趣旨》	国立西洋美術館に勤務する職員の勤務時間等に関する規程の制定 文部省に勤務する職員の勤務時間等に関する規程(平成4年文部省訓令第15号)にもとづく制定
平成4年4月30日	国立西洋美術館に勤務する職員の勤務時間に関する規則(昭和63年西美庶第619号)の廃止
平成4年4月30日	国立西洋美術館に勤務する職員の休憩時間及び休息時間に関する規則(昭和48年西美庶第38号)の廃止
平成4年4月30日	国立西洋美術館宿日直規則の廃止
平成5年4月1日 《趣旨》	国立西洋美術館処務規程の一部改正 用度係、施設係の事務分掌の見直しに伴う改正

9.職員等名簿

①国立西洋美術館評議員(五十音順)

[平成4年度]

国際交流基金理事長	浅 尾 新一郎	4.5.1	発令
東京国立博物館長	井 内 慶次郎	4.12.31	辞職
ブリヂストンサイクル(株)相談役	石 井 公一郎		
東京国立近代美術館長	植 木 浩		
元国立西洋美術館長	内 山 正	5.3.31	辞職
東京芸術大学教授	大 岡 信		
鹿島建設(株)副会長	鹿 島 昭 一		
東京都副知事	金 平 輝 子		
ブリヂストン美術館長	嘉 門 安 雄	5.3.31	辞職
横浜美術館長	河 北 倫 明	5.3.31	辞職
元東京家政学院大学長	小 林 行 雄	5.3.31	辞職
彫刻家	佐 藤 忠 良	5.3.31	辞職
東京国立博物館長	佐 野 文一郎	5.1.1	発令
(株)丹下健三都市建築設計研究所長	丹 下 健 三	5.3.31	辞職
お茶の水女子大学教授	辻 佐保子		
東京文化会館長	遠 山 一 行	4.5.1	発令
京都国立近代美術館長	富 山 秀 男		
広島銀行会長	橋 口 収	5.3.31	辞職
新潟県美術博物館長	前 川 誠 郎		

[平成5年度]

国際交流基金理事長	浅 尾 新一郎		
ブリヂストンサイクル(株)相談役	石 井 公一郎		
建築設計	磯 崎 新	5.4.1	発令
東京国立近代美術館長	植 木 浩		
元東京芸術大学教授	大 岡 信		
世田谷美術館長	大 島 清 次	5.4.1	発令
鹿島建設(株)副会長	鹿 島 昭 一		
東京都副知事	金 平 輝 子		
神奈川県立近代美術館長	酒 井 忠 康	5.4.1	発令
東京国立近代美術館長	佐 野 文一郎		
キャノン販売(株)会長	滝 川 精 一		
お茶の水女子大学教授	辻 佐保子		
東京文化会館長	遠 山 一 行		
海外経済協力基金総裁	西 垣 昭	5.4.1	発令
国際日本文化研究センター教授	芳 賀 徹	5.4.1	発令
(株)資生堂社長	福 原 義 春	5.4.1	発令
新潟県美術博物館長	前 川 誠 郎		
ユネスコ・アジア文化センター理事長	三 角 哲 生	5.4.1	発令

②西洋美術館職員

館 長	文部事務官	高 階 秀 爾	4.4.1	任命
次 長	文部技官	石 藤 守 雄	4.12.15	退職
次 長	〃	黒 川 征	4.12.16	赤城青年の家所長から転任

◎庶務課

課 長	文部事務官	木 村 光 夫	5.4.1	奈良国立博物館次長に転任
〃	〃	岩 瀬 光 一	5.7.1	文化庁文化普及課課長補佐から転任
課長補佐	〃	田 島 庄 平	4.1.22	から休職
〃	〃	井 口 正 美	4.4.1	庶務係長から昇任
庶務係長	〃	安 富 博	4.4.1	東京大学から転任
	〃	矢坂橋 進 一	4.11.1	日本芸術文化振興会に転任
	〃	小 西 多 代		
	〃	平 野 謙 一		
事務補佐員	〃	白 石 公 子	4.12.31	退職
	〃	成 相 雅 子	5.3.30	退職
	〃	本 郷 和 沙	(5.4.21～6.3.30)	
	〃			
守 衛 長	文部事務官	羽 山 正 公		
	〃	藤 田 正 直		
	〃	宮 脇 京 治		
経理係長	〃	原 田 道 雄	5.4.1	用度係長から配置換
出納主任	〃	内 藤 満 枝	5.3.31	退職
	〃	諏訪部 吉 洋	4.12.1	筑波大学から転任
	〃	神 長 宏 幸		
用度係長	〃	古 山 則 夫	5.4.1	経理係長から配置換
	〃	小谷松 誠 司		
	〃	松 波 直 樹		
	〃			
施設係長	文部技官	白 倉 由 夫		
	〃	大 竹 乙 弘		
	〃	田 口 賢 似		
電気主任	〃	小 宮 勝 男		
機械主任	〃	野 崎 勝 利	5.12.16	茨城大学から転任
	事務補佐員	中 野 智恵子	(5.4.1～6.3.30)	

◎学芸課

課 長	文部技官	長谷川 三 郎	4.8.31	退職
〃	〃	雪 山 行 二	4.9.1	昇任
企画広報係長(併)	〃	生 田 圓		
研究員	〃	寺 島 洋 子	6.1.1	東京国立博物館から転任
資料係長(併)	〃	波多野 宏 之	4.10.1	都立中央図書館から転任
研究員	〃	越 川 倫 明		
絵画係長(併)	〃	田 邊 幹之助	5.7.1	昇任
研究員	〃	佐 藤 直 樹	5.4.1	採用
彫刻係長(併)	〃	高 橋 明 也		
研究員	〃	中 村 俊 春	5.4.1	京都大学に転任

版画素描係長(併)	〃	幸 福 輝		
研究員	〃	喜多崎 親		
保存修復係長(併)	〃	河 口 公 夫		
事務補佐員		堀 としこ	4.6.30	辞職
	〃	今 野 明 子	5.9.15	辞職

国立西洋美術館年報 Nos.27-28

発行 1996年3月30日
編集 国立西洋美術館
制作 コギト
印刷 猪瀬印刷株式会社

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL
MUSEUM OF WESTERN ART, Nos.27-28 (April 1992-March 1994)
Published by The National Museum of Western Art, Tokyo, March 30,1996

©The National Museum of Western Art, Tokyo, 1996
Printed in Japan

ISSN 0919-0872